GIUSEPPE GIACOSA

CONFERENZE e DISCORSI

CON UNA PREFAZIONE
DI INNOCENZO CAPPA

CASA EDITRICE L. F. COGLIATI
MILANO 1909 CORSO PORTA ROMANA, 17

GIUSEPPE GIACOSA

CONFERENZE E DISCORSI

CON UNA PREFAZIONE DI INNOCENZO CAPPA

MILANO
CASA EDITRICE L. F. COGLIATI
Corso P. Romana, 17

1909.

INDICE

PREFAZIONE DI *INNOCENZO CAPPA* . . . . *Pag.* 5

GLI ELOGI.

I poeti del vino . . . . „ 19
Elogio delle marionette . . . . „ 53
Fiori e frutta . . . . „ 87

UNA PRELEZIONE ED UN SAGGIO DANTESCO.

Prelezione . . . . „ 107
La luce nella *Divina Commedia* . . . . „ 129

SUL TEATRO.

Il teatro moderno . . . . „ 167
La suggestione scenica e una polemica con Giovanni Pozza . . . . „ 193
Lettera aperta a G. Giacosa . . . . „ 221
La risposta di G. Giacosa . . . . „ 229

LE COMMEMORAZIONI E I DISCORSI SOLENNI.

Commemorazione di Paolo Ferrari . . . . . . „ 239
Commemorazione di Emilio Zola . . . . „ 251
Commemorazione di G. Verdi alla Scala . . . „ 273
Per la solenne consegna alla “ Dante Alighieri „ della bandiera delle Dame Milanesi . . . . . „ 279

PREFAZIONE.

Quell'uomo veramente buono, dall'anima schietta, semplice e sana, che fu Giuseppe Giacosa, riparlerà dalle pagine sue qui raccolte — moltissime prima d'ora inedite.

Sono, per lo più, pagine che egli scrisse per leggerle poi al pubblico. Mancherà dunque ad esse, quando il lettore vorrà scorrerle con lo sguardo, qualche cosa del loro fascino: la voce che le diceva è spenta. Ed ognuno che conobbe ed udì Giuseppe Giacosa, anche se l'udì soltanto nella intimità, sa che profonda e serena malia scaturisse dalle sue parole, mentre parlava...

Il nostro illustre e caro amico (Giacosa appartiene alla piccola schiera degli scrittori che si possono chiamare « amici »: ne diremo forse il perchè, ma il lettore già l'intende) non è più; il profumo più dolce è tolto al fiore del suo pensiero. Ma anche così mute le conferenze di Giuseppe Giacosa avranno una loro vita ed una loro virtù fascinatrice? Io credo ciò ed ho accettato per questo con orgoglio non privo di sgomento l'onore di attardare un po' chi legge, prima ch'egli frughi da sè la nuova prosa dell'autore di *Una partita a scacchi;* indugiandolo, se vorrà pazientare, fra i brevi periodi di una prefazione.

Le conferenze, i saggi, le commemorazioni, di cui si compone questo volume postumo, corrono un po' vie diverse: talora vi si scopre, tutto armato di una coltura da grande signore — che più spesso Giuseppe Giacosa amava dissimulare — un letterato di razza anche per la critica al quale mancava soltanto la fede nella utilità definitiva dei critici e dei letterati puri, perchè diventasse, ad esempio, un dantista e dei migliori. Talvolta, in tono sommesso, bocca a bocca quasi con voi, sembra che egli chiacchieri persino: e certo conversa.

In due o tre discorsi solenni deve piangere un lutto insolito? Ed è salito oltre al di sopra di noi tutti. La sua prosa, improvvisamente, si è fatta piena di volo. Il buon signore, l'amico, era dunque un poeta? Certo: ed il dilettante era uno squisito artista; e l'eclettico aveva qualche cosa di più che i suoi dubbi e le sue opinioni: aveva un cuore forte e saldo, e una fede pura, martellata a fuoco dall'amore della patria e dal disprezzo di ogni menzogna.

Di balzo, senza sforzo, senza orgoglio, per istinto e per necessità e non perchè se lo fosse imposto, sentite l'oratore: un figlio profetico d'Italia.. Poi ridiscende a noi, risorride indulgente, dubita ancora, nega, ed è amichevolmente pietoso...

Perchè? È un male? È un bene? Se la sincerità è il bene, è bene.

Non per una pigra e facile perifrasi, e non per una garbata diminuzione dell'artista, lo chiamammo più addietro, l'autore di *Una partita a scacchi*, ma fu per un accenno pieno di nuova riverenza e di gratitudine. Proprio così, ed ormai le censure dell'orgoglio e della sciocchezza dovrebbero cedere il passo ad una coscienza migliore del passato. In *Una partita a scacchi* che

entusiasmò prima ,e poi fece irritare gli eruditissimi, ed ora quando si ridà sulle scene pare una finestra aperta su un campo a primavera, tanto ne giunge a noi di freschezza e di spontaneità, e negli altri lavori del genere, come del resto nel *Marito amante della moglie* o negli *Acquazzoni di montagna,* cercheranno i posteri il più vero ed amabile Giacosa, anche se nelle altre commedie e nei drammi che paiono più forti lo scrittore è forse più grande e se questi e non le opere di bontà indulgente o di fantasia lieve gli costarono maggior dolore di creazione.

Donde quel nostro accenno che non vuole essere una ingiusta condanna, ma la giustizia migliore che Giuseppe Giacosa desiderava. Non di far grande egli era più spesso preoccupato, ma di essere schietto, semplice, buono. Arrivato alla letteratura italiana, quando un solo uomo aveva diritto di sdegnarsi contro la patria e quell'uomo solo se ne sdegnava. — Giosuè Carducci che esprimeva Garibaldi e piangeva Mazzini — Giuseppe Giacosa fu invece con Edmondo De Amicis l'interprete delle speranze, della pietà, dell'ottimismo che resero per venti anni meno impura e più alacre al bene la borghesia dell'Italia. Quando la borghesia ridiventò scettica e fu detta cattiva, Edmondo De Amicis si proclamò socialista, e Giuseppe Giacosa scrisse le sue pagine amare o inseguì sottili diritti dell'anima, cingendosi di un po' di nebbie. Ma non è morto fra quelle: *Come le foglie* ed *Il più forte* non sono l'amarezza: sono di nuovo la speranza: e vi circola nuovamente un'atmosfera di limpidità.

Chi davanti a *Nennele* di *Come le foglie* non ripensa ad *Una partita a scacchi?*

Proseguiamo. L'enimma è ora spiegato, ma non è una

critica. Vediamo di approfondire e di allargare l'indagine. Molti libri furono tentati sull'arte del dire: pochi sull'arte del leggere. Uno avrebbe dovuto scriverne (l'aveva promesso a sè ed agli altri) Giuseppe Giacosa, Il quale « leggeva » al pubblico i suoi discorsi: e leggeva meravigliosamente.

Di più ne sapremmo, se alcuno sentisse in sè il diritto di riferire intorno alle conversazioni intime in cui Giuseppe Giacosa effondeva tanto sè stesso.

Strano questo! Giuseppe Giacosa fu un oratore « letto »: volle così di sè, come se temesse gli urti e le lacune della improvvisazione. Ma viceversa ogni suo discorso privato si elevava già ad una forma di conferenza socratica. Nel dialogo egli si dilapidava: apparteneva alla categoria dei prodighi, che possono poi sembrare avari. Viveva molte opere, che non ha scritte: donava a fiumi nella piccola stanza pensiero, fantasia, moralità: soltanto la penna lo rendeva pigro. Qualità tutta latina; del Parini, del Manzoni anche è stato scritto che la loro vita si consunse in parte con la vita; e di cento altri. Guai a coloro che si donano per la via! Soltanto a Socrate è toccata la fortuna di Platone.

Ma che cosa significa questa apparente pigrizia latina avanti alla penna? Scorrete con attenzione amorosa le pagine giacosiane più note e quelle che seguono.

Vi troverete in un punto: « Il mondo deve essersi persuaso che l'arte non migliora direttamente e non ha migliorato nessuno, e nemmeno vogliamo trovare in essa una guida per condurci attraverso i pericoli e le insidie della vita ».

Ma altrove (nella commemorazione di Paolo Ferrari) leggerete: « Fu della nobile schiera di quelli che moralità lasciaro al mondo. E anche di tal moralità gli hanno

fatto carico, pigliandosela colla tesi, la quale o palese o recondita, o dichiarata o negata, si trova poi sempre nel fondo di tutte le opere di arte».

Contraddizione? No, ma certo antitesi. A che pro la preoccupazione morale, se l'arte non è una guida? Quale responsabilità peserà sullo scrittore, se egli non può giovare nè nuocere?

Leggete ancora altrove: «L'artista ha il diritto di essere intollerante: ma la critica deve essere eclettica». E per cento pagine di questo volume in cui la semplicità e la bonomia sono lodatissime, sorvegliate questa affermazione involontariamente anarchica: «Buon senso non vuol dire spilorceria, e quasi quasi arte non vuol sempre dire buon senso».

Ci sono molte restrizioni. Giuseppe Giacosa aveva la santa timidezza delle persone veramente oneste. Prima di ribellarsi al buon senso egli lo abbassa sino alla spilorceria, prima di contendergli il regno dell'arte gli domanda scusa con la garbatezza di due *quasi*, e di un *non sempre*. Del resto quando vuol negare all'arte la funzione della moralità disarma i moralisti con un *direttamente*, e se intende a riabilitare la tesi offre per una riconciliazione estetica che essa sia *recondita*, *negata*, e che la si scopra nel *fondo* delle opere di arte.

Ma anche così cauto (non per viltà: per rettitudine) un ribelle si annuncia nel bonario, un aristocratico schiaffeggia gli spilorci, un esteta nobilita l'arte borghese.

Vi ricordate le sue *Impressioni di America?* C'è là un Giacosa anche più coraggioso che loda e vanta il culto del nuovo e persino dello strambo, e contro i morsi della ironia europea avventa presso a poco queste parole: «Badate! Il ridicolo non è che il cane da guardia della conservazione». «Quando si ha paura del nuovo

si cerca di irriderlo ». Ma l'irrisione è sempre sincera?

Il lettore comprende: Abbiamo promesso che questo libro spesso gli aprirà una finestra su un campo a primavera. Abbiamo lodato con le nostre prime parole l'anima schietta, semplice e sana di Giuseppe Giacosa. Ma ora vogliamo che il nostro omaggio non sembri una calunnia; lo scrittore fu semplice, schietto, sano non per miseria di ingegno: fu quello che volle essere per eroismo di semplicità.

Semplice è anche il mite villano piemontese che nasce, vive, prega, lavora e muore là presso Ivrea donde la giovinezza del poeta dei *Tristi Amori* si mosse. Ma se tra la culla e la bara del villico molta è la poesia di rassegnazione, nessun eroismo ignoto di rinuncia vi si potrà lodare. Ove due anime non combattono in uno stesso petto, finchè l'una, la meno rumorosa, non faccia tacere l'altra che avrebbe più gridato e poco concluso, chi potrà ammirare un sacrificio?

Chi conobbe Giuseppe Giacosa, chi guarderà attento le sue opere, sa che egli fu semplice, non perchè povero, ma perchè sprezzò una ricchezza ed una battaglia, di cui non credette ai trionfi.

Per ciò *diceva* moltissimo, ma scrisse sobrio. Per ciò improvvisò tutta la vita per gli intimi, ma non volle improvvisare mai davanti al pubblico. Adorava l'intolleranza della grande arte, ma praticò l'eclettismo di una critica serena. Per ciò, persino, ebbe qualche volta contraddizioni logiche ed antinomie estetiche. L'eroismo della rinuncia, il meno evidente, è quasi sempre un atto di umiltà, ed egli fu troppo umile di sè...

Leggete anche quest'altra sua affermazione: « All'arte moderna è mancata la pietà. Noi abbiamo amato l'arte più che gli uomini: ecco il nostro errore ». Il suo errore

fu forse il contrario. Amò più gli uomini che l'arte, più il pubblico che la critica, più la vita che i suoi fantasmi estetici: invece di salire superbamente alla teoria della bellezza, sognò innamorato fra le braccia della bontà.

Di queste conferenze le pagine che egli scrisse con minor dubbio sono per questo le più indulgenti. Quando egli deve abbassarsi ad un tema, che altri sprezzerebbe, se deve dare un'anima alle marionette, se distruggere un dogma orgoglioso per supplirvi con una confessione di relatività, se, casto e sobrio scrittore qual'era, spiegare il suo omaggio ad un'arte tutta violenta e sensuale dando torto a sè stesso per far rifulgere l'antitetica gloria altrui, egli diventa eloquente, caldo, commosso.

Giacomo Leopardi, che era un orgoglioso ammalato di disperazione, disse che anche gli scrittori più mediocri diventano ottimi quando lodano e difendono sè. Giuseppe Giacosa invece non ha mai tanto impeto di eloquenza come quando nega se stesso per generosità verso una tesi avversaria. Così avvenne che nel 1898 questo uomo di parte moderata fosse efficacissimo difensore di ribelli avanti a un tribunale di guerra. — Come l'arte la vita. — Non l'eclettismo di uno scettico, ma la cavalleresca cortesia di un ottimista dell'umanità.

* * *

Ci sono due categorie di artisti. I genii, i grandissimi, forze della Natura, che non si spiegano, se non balbettando spauriti dei piccoli nomi indefinibili che vorrebbero definire la vita. Shakespeare non si spiega, e non si spiega Wagner, benchè le scimmie della erudizione ne abbiano contati i capelli forse e misurati i battiti del cuore. Ma ci sono poi gli artisti, più vicini alla folla,

più fatti di carne umana, che hanno parlato una lingua, o cantate canzoni in cui non era il miracolo della creazione, ed era invece l'eco armoniosa del secolo, dell'ambiente. Giuseppe Verdi del *Nabucco* si spiega con la vigilia rivoluzionaria, Giuseppe Verdi del *Falstaff* si spiega con l'indomani ironico della conquistata libertà. — Wagner fu un tiranno che spaventava l'anima. Verdi era un amico, che ci pose un calice fra le mani, e agitò una bandiera, e promise una spada: e qualche volta persino cullava i nostri sogni.

Giuseppe Giacosa, adoprando la cara lingua italiana, — cara, adorata lingua che fu degna di visitare i Cieli e l'Inferno in altro secolo, ma che oggi è diventata l'umile dialetto di un popolo ignoto quando le sue terre non si scuotano o i fiumi non divorino i cólti —, adoperandola fra uomini vestiti senza raso, senza spadine al fianco, senza parrucca, che cosa poteva dirci? Egli non era un lirico prepotente: era un obbiettivo. La commedia vive di rappresentazione. Gli sarebbe stato consentito il sogno? Sognò, sì, volle sognare. — Si costruì un medioevo impreciso, frugò cronache di castelli, fece guizzare palpiti galvanici in corpi di fantocci, interrogò fiori, lodò vino ed ebbrezza, si empì gli occhi e le mani di sfavillante luce dantesca, scrutò i tormenti dello spirito. Ma poi si risvegliava: la città, sporca di trams, agitata dai compassi grigi delle centinaia di migliaia di gambe proletarie e borghesi correnti alla fatica, gli sternutava intorno campanelli di biciclette e sirene di automobili a striscie stridule; e i caffè e le osterie sbadigliavano il loro odore grasso di salse tutte uguali, ed il Palazzo della Giustizia era sudicio e giallo come una qualsiasi casa d'altre grazie e di altri lavori. Bisognava amare quella povera, piccola gente, tutta uguale e tutta scossa dagli stessi crampi dell'appetito e della mediocrità?

Amare gli anonimi, bisognava, augurarseli arrivati sulla scena ed eroi di qualche nuovo poema senza rime, capace di vincere le frontiere pur sotto l'etichetta non favorita della sconosciuta lingua italiana. Oppure fingerseli nella piccola casa domestica al lume roseo di una lampada con molle ignota delicatezza di sentimento. Oppure dare a tutta quella povera gente un nuovo impeto, una temerità di follìa, lanciarla verso un confine, farle scorgere un mare azzurro dalle coste sinuose, ripeterle sul cuore l'equivoco sublime del patriottismo e della gloria, dirle la nobiltà della morte di contro alla ignobilità della pace.

Povero, caro Giacosa! Egli non era un beffardo, non era l'autore comico nel senso felino della parola, come Henry Becque, o come Aristofane. Per l'autore comico beffardo l'ilarità della vita è crudele. Direbbe Henry Bergson che essa sta tutta nel giuoco del gatto col topo. Un topo che fugge ed un gatto che lo insegue e lo afferra e lo graffia, ma poi lo lascia sfuggire per riprenderlo finchè lo divorerà: ecco la nostra vita che ci fa ridere e piangere finchè non arrivi l'ultimo morso del gran gatto, la morte. L'autore comico beffardo vede il topo-uomo che fugge, oppure il vizio, la virtù, l'idea, l'amore, l'odio che si rimpiattano e poi scattano di nuovo su dal cuore dell'uomo e lo riprendono in schiavitù e giuoca su questi fili, che strozzano, la ironica commedia dell'arte e della vita. E gli uomini, sussurra maligno, si credono liberi! E non sono che degli automi di carne, grida, che ripetono meccanicamente (talvolta con una rigidità ridicola: donde il riso della folla a teatro) sempre gli stessi gesti. Sono dei pupazzi dentro una scatola a sorpresa: conchiude Henry Bergson e ne ride. Ed Henry Becque scrive *La Spola,* e sogghigna

nella *Parigina*, e Octave Mirbeau sogghigna e frusta in *Les Affaires sont les Affaires*.

Giuseppe Giacosa non sogghignò mai. Sorrise qualche volta o lagrimò. Accese la notturna rosea lampada dell'ultimo atto di *Come le foglie*, perchè un padre lavorasse anche di notte amando: un padre che era stato un banchiere. Fece piangere solo un affarista abbacinato (è la commedia *Il più forte*) che non era il più forte, perchè il più forte è il lavoro. Non osò portare la folla sulla scena, ma augurò che altri ve la trascinasse vittoriosa. Credette tanto al palcoscenico da supporvi una suggestione, un delirio negli interpreti che vi rifacesse nascere intatta la vita senza nessuna soperchieria istrionica. Odiò quella tirannia miope e fiscale per cui la tecnica vale più dell'ispirazione la minuta verosimiglianza più della sintesi e della poesia.

Fu poeta, insomma, poeta anche se borghese, e benchè rifuggisse dal falso patriottismo nazionalista per cui si vorrebbe non confessata la debolezza nostra, ed affermato un primato che non esiste, fu un patriotta.

L'ultimo suo discorso egli lo tenne appunto in lode della Dante Alighieri, e della patria e della lingua italiana. Egli che di solito era l'oratore della limpidezza, dell'episodio, della similitudine e dell'arguzia (così deve essere l'oratore che legge) là fu anche l'oratore della invettiva. Egli che sembrava chiuso nell'adorazione delle virtù familiari e che aveva sì spesso esaltate le energie non rivoluzionarie e i doveri più vicini e le perfezioni dell'individuo mediocre, là cantò la superbia dell'eroico e del *noi*. *Noi* latini, *noi* italiani, *noi* che tenemmo l'Adriatico, *noi* che spingemmo le vele ad Oriente. *Noi* che fummo e che dovremmo essere di nuovo.

Signori, chi è italiano, e si confessa borghese ha

pianto spesse volte su quel *noi*. Troppo tardi è nata forse l' Italia, e Giuseppe Giacosa ciò sapeva. L'ora e la civiltà si plasmano oggi internazionalmente. Un paradosso di Pietroburgo è oggi quasi nello stesso attimo un paradosso di Milano. Difficile è crearsi un'anima nazionale quando il telegrafo infuria, e la *novità* ci sommerge. Pericoloso cantare un orgoglio schiacciati fra le concorrenze delle razze e dei mercati del nord.

Ma se l' Italia dovesse a malgrado di tutto questo salvarsi e diventare qualche cosa più di un esercito che non c'è e di una burocrazia che c'è troppo e di un Museo, e di un Albergo, fra le pagine di Giuseppe Giacosa essa avrebbe il dovere di curvarsi ad una indagine: la fioritura timida del crepuscolo, lo spasimo e le rinuncie di un periodo di transizione si possono indovinare qua dentro. E allora davvero il segreto della sua semplicità sarà risolto, e il poeta borghese della grazia e della indulgenza liberale troverà con la gratitudine, un rispetto civile.

INNOCENZO CAPPA.

GLI ELOGI

I POETI DEL VINO.

Conferenza tenuta alla Società Filotecnica di Torino l'8 marzo 1880.

Signore e Signori,

Il titolo della mia conferenza non combina esattamente coll'argomento di essa nè coll'ordine che intendo seguire. Meglio che: *I poeti del vino*, l'avrei chiamata: *Il Vino nei Poeti*, se questo secondo titolo non implicasse una certa idea di capacità e di recipienza se per esso i poeti non fossero convertiti in altrettanti orcioli o botti, a grande scapito della propria dignità e del rispetto dovuto alle muse. Vi sono certamente dei Poeti, i quali si sommettono volontariamente a questa *Capitis Diminutio*, ed affogano nel vino le vere o le vantate amarezze credendo forse che a vederci doppio ci si vegga meglio; ma, diciamolo subito, questi non fanno il numero maggiore. Molti hanno cantato il vino e non si conosce di loro che ne bevessero; di taluni anzi, come del Redi, fu scritto che erano astemii; dei più felici descrittori di ubriacature (e parlo dei moderni, ai quali sarebbe quasi impossibile sottrarsi alla vigilan-

za biografica dei giornali) non ho mai inteso dire che descrivessero per esperienza propria, e invece, cosa ben più rimarchevole, parecchi di quelli che passarono ai posteri per incorreggibili beoni e morirono arsi dall'alcool, non fecero mai nei loro scritti il menomo cenno del vino. Ciò dimostra che la sincerità poetica non va assomigliata a quella di un testimone chiamato ad asseverare davanti il giudice la verità o la falsità di un fatto determinato quale gli risulta di certa scienza. Guai se i poeti dovessero veramente aver vissute tutte le poesie che hanno scritto, e se l'ispirazione non dovesse essere altro che il frutto della certa esperienza dei sensi. La sincerità del poeta è tutta oggettiva e suo ufficio è di *mostrare* e non di *aver provato* o *veduto*.

Dopo questo che ho detto, viene ovvio, che si dividano i poeti del vino in due classi diverse: 1ª quelli che lo hanno cantato, 2ª quelli che lo hanno bevuto. La prima comprende i poeti dei quali, per udire menzionato il vino, bisogna cercare le opere; la seconda quelli, che gli fecero una larga e trista parte nella storia della propria vita. La prima è compagnia, non sempre allegra, nè serena (il vino fu invocato più spesso consolatore e lenitore d'affanni, che non datore di gioia), ma non lascia mai nell'animo quel senso di pietà e di sgomento che vi è generato dalla seconda. La prima appartiene alla storia del pensiero umano, la seconda a quella delle umane miserie, e dico miserie, e non brutture, perchè mi propongo di mostrarvi in seguito, che nella vita dei poeti il vizio del bere non fu sempre così vergognoso come all'apparenza potrebbe sembrare.

Vediamo dunque di seguire il vino via per le menti dei poeti, e cerchiamo che pensieri vi accenda, di che immagini si vesta, come parli, con quali nomi si chia-

mi, come sia invocato o vituperato, e che luogo tenga nelle opere loro. Qui la domanda se il vino sia un bene od un male non occorre. Tutto ciò che è capace di commuovere fortemente l'anima umana, e di farne scattare quella fiamma o irradiare quella continua luce che si chiama poesia, al giudizio di chi studia i poeti deve apparire come un bene, se non in sè stesso, almeno in rapporto colla mente del poeta. Chi di noi oserebbe rimpiangere che vi sia stata la guerra di Troja, quando senza di essa non sarebbero i due più grandi poemi del mondo? L'esempio è solenne, ma di tanto più eloquente. I vizi e le viltà umane ci hanno dato la Divina Commedia; il più grave peccato d'orgoglio che siasi commesso sotto le stelle, anzi fra le stelle, ha ispirato al Milton il suo caldo poema; si può quasi asserire che la storia dell' arte è la storia delle maggiori colpe o per lo meno dei maggiori errori dell'uomo. Il vino, come l'amore, deve dunque, dal punto di vista dell'arte, esser tenuto per un bene; che se non sale all'altezza dell'amore, ciò forse deriva da che fu meno nocevole di lui e ad ogni modo da che sono in maggior numero ed età più cara alle muse gli amanti che non i bevitori.

Amante e bevitore sincero, Anacreonte, non disgiunge mai Venere da Bacco, e li chiama belli tutti e due nell'istessa ode, anzi nello stesso verso:

E Amor, dai capei d'oro,
Quando letizia fa' giocondo al vecchio
Il finir delle cene,
Con Vener bella e il bel Lieo sen viene.

Anacreonte è dei pochissimi che non hanno fatto il vino nemico all'amore; li invoca insieme, se ne ispi-

ra ad un tempo, Bacco lo fa seguace d'amore, amore lo fa ardere di sete; svergognato vecchio e squisitissimo poeta, colla grazia impudente che ingentilisce persino le più abiette codardie, egli invoca ed esalta le orgie e non va mendicando loro la facile e di poi solita scusa delle angoscie sofferte e della cercata dimenticanza:

> Ed io voglio de' balsami
> Tra le soavi e care
> Fragranze e i colmi nappi e l'allegria
> Voglio di Bacco e dell'amica mia,
> Piena la mente e il petto infuriare.

Infuria spesso Anacreonte, e sfrontato e pazzo com'è, racconta di altri che infuriarono prima di lui, ma per ben diverse cagioni. Infuriarono Alcmeone ed Oreste, poichè le loro madri uccisero, io infurio bevendo. Infuriossi Alcide fra gli archi e le freccie, io infurio bevendo. Infuriò Aiace roteando la spada,

> Io questo nappo abbranco
> E le chiome inghirlando.
> Arco non stringo e non ho spada al fianco,
> Onde più che non soglio
> Infuriare io voglio.

Un'altra volta prega Vulcano, che gli faccia una tazza d'oro, quanto sa profonda, e che su quella gli figuri un suolo fiorito, e tralci ombrosi, e Amore in un tino, intento a pigiare l'uva matura, e Bacco e Batillo con loro. Un'altra volta scrive:

> O fanciulle, porgete da bere
> Ch'io vo' ber finchè bastami il fiato,
> Ho bevuto, ma voglio ribere,
> Chè tutto ardo anelante, assetato.

Quando gli viene la malinconia dei pensieri gravi, ogni più lugubre riflessione lo rimena al suo tema favorito; non c'è modo che nominando la morte quel vecchio, che l'ha così vicina, si rattristi durevolmente, anzi dall'idea della tomba imminente ricava nuovo stimolo ad amare ed a bere.

Venga a suo tempo Morte. Io vo' scherzare,
Vo' rider, vo' saltare
Insino all'ultim'ore
 Con Bacco e con Amore.

Ai giovani che danzano e tracannano vino, come l'età spensierata lo comporta, egli lancia spesso, non so se le più superbe o grottesche disfide.

Del ber con voi garzoni io vengo a prova.

E fin qui passi, e li avrà forse anche superati, ma aggiunge:

E se danzar mi giova,
Invece dello scettro un otre abbranco,
Nè duopo ho della canna
Che mi puntelli il fianco.

Dio sa che ruzzoloni sui prati fioriti e sotto i pampani ombrosi!

Il breve tempo che mi è concesso e più l'onesta compagnia mi trattengono da nuove citazioni, dalle quali apparirebbe pur sempre meglio la meravigliosa pieghevolezza di quell'ingegno sottile e raffinato e l'arte squisitissima che gli fa ingentilire le più repugnanti laidezze. Il vizio non ebbe e non avrà forse mai più un così elegante apologista. Anzi, anche noi nati e cresciuti in un mondo così diverso dal suo, ed avvez-

zi a tante maggiori ipocrisie, per chiamarlo vizioso, dobbiamo allontanarci dall'opera sua, come si fa di certi quadri per poterne abbracciare l'insieme. Fino a che la musica dei suoi versi ci carezza e la limpida eleganza delle sue immagini ci seduce, non siamo coscienti del fondo melmoso in cui egli diguazza: il poeta ci afferra, si impadronisce del nostro senso artistico a scapito del morale, ci costringe ad un'ammirazione calda, spensierata, ci eccita e ci sfibra, ci infonde la deliziosa mollezza dei suoi costumi e del suo cielo, e tutto ciò semplicemente e quasi candidamente. Egli è che il suo vizio non è mai volgare, ed i godimenti che egli invoca e sublima si completano attingendo a mille sorgenti di vera poesia. Ad un verso bacchico segue spesso un verso pieno del più intimo sentimento della natura, un vero quadro di paesaggio in piccolissime dimensioni. Il sole è gran parte delle sue gioie, la freschezza dei luoghi ombrosi è espressa con immagini evidentissime, egli si ubriaca ed ama a suon di cetra in mezzo a danze ed a cori.

Mi sono dilungato a parlarvi di Anacreonte perchè si può ben dire che egli fu il vero ed anzi il solo poeta del vino. Dopo di lui, passeranno molti anni, seguiranno i più gravi fatti che la storia comprenda, e converrà che la civiltà che lo produsse si sfasci, che se ne prepari una nuova e che questa nel suo inizio ecceda in manifestazioni ascetiche, perchè appariscano come una rivolta del sentimento e del diritto umano i canti bacchici dei Goliardi, dei quali vi parlerò in appresso.

I Latini cantarono tutti il vino, ma questo non tenne nelle opere loro nè il primo nè il secondo posto. Virgilio si può dire che lo nomini appena: il Bacco

che egli invoca al principio del secondo libro delle Georgiche, più che il Dio del vino, è il Dio della vendemmia, un nume agreste, anzi agricolo, adorato in misura delle ricchezze che largisce:

> Huc pater o Lenaee (tuis hic omnia plena
> Muneribus; tibi pampineo gravidus autumno
> Floret ager, spumat plenis vindemia labris).

I poeti lirici naturalmente ne discorrono di più ed in modo più soggettivo, e vediamo Orazio menzionarlo parecchie volte con parole che ci fanno sentire chiaro in qual conto lo tenga, tanto che lo mette fra i grandi beni della vita e ce lo nomina ogni qual volta parla dell'abbandono che per morte si farà di essi. Però la ingenua semplicità di Anacreonte è già svanita e molte volte l'inno bacchico assume un carattere solenne e religioso che ci allontana dall'idea pratica del vino. Anche la schiettezza si perde. Orazio, nell'ode ad Apollo. dice che bastano ai suoi festini le olive, la cicoria, e la malva, piatti magri come vedete; ma la sua cantina è più ghiotta di lui e gli fornisce tali vini che stonerebbero troppo con quei modesti alimenti. Vediamo già qualche poeta diventare sentimentale e parlare del vino in tono di amarezza. Le orgie non sono più così spontaneamente gioconde, così spensierate come quelle di Anacreonte. Sono anzi molte volte volute, cercate, con uno scopo determinato, estraneo ad esse. L'ubriachezza non è più un fine, ma un mezzo, il mezzo per giungere ad un fine ben più triste e grave: l'oblio.

Sentiamo Tibullo. Egli comincia un'elegia invocando Bacco perchè lo assista nel dolore poichè:

> Saepe tuo cecidit munere victus Amor
> Spesso per opra tua fu vinto Amore,

e la finisce dicendo:

> Venit post multas una serena dies
> Viene alfin dopo molti un dì sereno,

e quel giorno sereno vedrà il poeta briaco fradicio. Ecco qui il vino nemico d'amore, anzi antidoto d'amore, ed è questa una parte che d'ora in poi gli toccherà fare di sovente, e come tale sarà invocato da quasi tutti i poeti soggettivi, locchè prova che i poeti tengono l'amore in conto di peggior flagello che non sia l'ubriachezza.

Ci sono però le eccezioni. Ovidio insegna il modo di farlo complice d'amore; e parlo altrettanto delle complicità fisiologiche a cui alludevano le vittorie e le sconfitte accennate del mio amico il prof. Mosso, quanto di vere e proprie complicità, che danno aiuto di circostanze, di fatti visibili, estrinseci, maliziosi, comici, usati in tutti i tempi e credo presso tutti i popoli civili.

Qui vi domando larga licenza di citazioni che toglierò dall'Arte amatoria.

Dopo aver detto dei festini che dànno facile occasione di colloqui amorosi, Ovidio segue a questo modo:

« Là spesso l'amore, imporporato stringe fra le te-
« nere braccia le anfore di Bacco. Appena le sue ali
« sono imbevute di vino, Cupido, insonnito, rimane fis-
« so al suo posto, ma poi scuote velocemente le umide
« penne, ed è pure nocivo avere il petto così spruzzato
« d'amore. Il vino dispone gli animi, e li fa accensi-
« bili, e diluisce le cure. Allora sovente le fanciulle ra-
« pirono il cuore dei giovani. Venere col vino è fiam-
« ma con fiamma. Allora non dar troppa fede alla fal-

« lace lucerna, al giudizio della bellezza la notte ed il
« vino non conferiscono ».

E basti per la fisiologia. Ma più sotto, sono veri ammaestramenti che egli ricava dal vino.

« Quando dunque godrai dei doni di Bacco e una
« donna sederà accanto a te, sullo stesso triclinio, scon-
« giura dal padre Nittileo e dai notturni sacrifizi, che
« non comandino al vino di salirti al capo. Là potrai
« con velate parole aver licenza di dir molte cose, che
« ella intenderà esserle dirette. Una goccia di vino ti
« basterà per segnare sulla tavola emblemi dove essa
« leggerà la prova del tuo amore. Rapiscile primo la
« coppa che fu toccata dalle sue labbra, e da quella
« parte dove essa bevette, bevi.

« Ed ora apprendi la giusta misura che devi tenere,
« bevendo, ed è che la mente ed i piedi facciano cia-
« scuno il suo ufficio. La tavola ed il vino generino al-
« legrezza; se hai voce, canta, se sei snello, salta, e per
« quali doti tu piaccia, vedi di piacere. Come la vera
« ebrietà nuoce, così giova la simulata. Fa che la tua
« subdola lingua mandi incerta suoni scilinguati, cosic-
« chè a quanto dirai e farai di un po' lesto, si attribuisca
« per sola causa, il soverchio vino. Ed augura alla tua
« donna ogni bene, ed ogni bene augura al di lei ma-
« rito, ma, in tuo cuore, al marito prega ogni malanno ».

Sono versi scritti circa duemila anni fa, in piena civiltà pagana, ed in questi due mila anni non abbiamo imparate di gran malizie, che Ovidio già non sapesse adoperare e suggerire. Ci guardiamo forse dallo spandere vino sulla tavola, ma se ci capita beviamo volentieri alla coppa dove bevette la donna del nostro cuore, e di quella vecchia gherminella andiamo così superbi come se l'avessimo inventata noi. E il brindisi al marito,

se un disgraziato autore drammatico lo incastonasse in una commedia, che orrore! e quanto si griderebbe alla novità scandalosa. Novità di duemila anni a volerle derivare dal poeta degli Amori; ma non ne avrà contati altrettanti al tempo di Ovidio?

Volevo tacere dei poeti Greci e dei Latini, un po' per scrupolo di coscienza, un po' perchè nello spazio di un'ora è impossibile darne a chi non li conosca neanche la più elementare idea. E chi li conoscé me ne insegna. Li ho nominati, perchè dopo di loro, se togliamo i canti dei Goliardi, il vino poeticamente decade. Essi avevano avuto l'accortezza di personificarlo in un Dio, di dargli una vera corte di minori Dei e Semidei, e di farlo centro ad una grande e poetica leggenda. Bevendo e cantando di lui, i poeti pagani pontificavano, locchè non può seguire dei Cristiani. Bacco, Lieo, Bromio è spodestato, il suo nome non si scrive più coll'iniziale maiuscola, e discende al grado di nome comune: il vino; i suoi misteri diventano misteri di taverna, i pontefici, briaconi, i riti hanno nei nostri vocabolari delle voci triviali: cotte, sbornie, bertuccie, o che so io; e quando tornano di moda le rifritture classiche i poeti, che vogliono risuscitare gli Dei morti da secoli, riescono pesanti e pedanti e ci fanno dormire.

Questa degradazione subìta produce più effetti che a prima vista non paia. Osservate che i poeti pagani, tutti dal più al meno, hanno inni od invocazioni a Bacco, anche i maggiori, anche nella più solenne forma di poesia, nell'epica. Cercate invece in Dante, voi non trovate accennato il vino se non per incidente:

> Guarda il calor del sol che si fa vino,
> Giunto all'umor che dalla vite cola;

e la parola ebbrezza, trovate innalzata ad esprimere sensazioni lontane le milla miglia del vino:

> Ciò ch'io vedeva mi sembrava un riso
> Dell'universo, perchè mia ebbrezza
> Entrava per l'udire e per lo viso.

oppure:

> La molta gente e le diverse piaghe
> Avea le luci mie sí inebriate,
> Che dello stare a piangere eran vaghe.

E così nel Petrarca.

Una sola volta nell'era Cristiana troviamo dei poeti che veramente si possono chiamare Bacchici, e questi sono i Goliardi.

Gli eruditi disputano intorno all'etimologia della parola Goliardi. Alcuni la derivano da *Gula, Gulosus,* altri da *Golia.* Basti sapere che così si chiamavano verso il dodicesimo secolo gli scolari che peregrinavano per le città d'Europa, avidi nello stesso tempo di scienza e di piaceri. Il professore Bartoli ha scritto un prezioso libro intitolato: *I precursori del rinascimento,* nel quale è maestrevolmente ritratta la fisonomia di questi scapigliati e liberissimi poeti erranti. I loro canti non hanno nome d'autore, singolare caratteristica delle opere di tali confraternite, ad una delle quali dobbiamo meravigliosi monumenti architettonici, lavoro di artisti anonimi ancor essi. Chissà se gli ultimi Goliardi non s'imbatterono, via per le taverne o per le scuole d'Europa, colle prime comitive di questi costruttori di cattedrali, e chissà se non appresero loro i propri canti d'amore o di baldoria. A giudicare dalle intime somiglianze che si rilevano nelle opere diverse, l'ipo-

tesi non può dirsi arrischiata. Su per le guglie ed i frastagli delle cattedrali risuonarono forse in cadenze monotone le lodi del vino e dell'amore, ed accompagnarono l'opera degli scalpelli che eternavano nella pietra le pazze bizzarrie di quei cervelli libertini. Le scolture e gli intagli raffiguranti scimie mitrate o sconcie e ridicole pose di monache e frati, tutte le grosse e larghe satire sgorgate d'un getto continuo da quelle menti e da quelle mani, si ispirarono forse alle strofe largamente gaudenti, alle ghiotte e robuste invocazioni dei canti Goliardici.

Io ne ho tradotti alcuni in versi italiani, studiandomi di rimaner fedele al metro di sacrestia in cui sono scritti e dal quale ricavano tanta originalità.

Eccone uno, intitolato: *Ave vinum.*

Vino buono, vin soave,
Lieve ai buoni, ai tristi grave,
Di dolcezza sapor, ave
Mondana letizia.

Ave eletta creatura
Che sgorgò di vite pura,
Ogni mensa fia sicura
Nella tua potenza.

Ave raggio del vin chiaro,
Ave gusto senza paro,
Non voler mostrarti avaro
Di virtù che inebria.

Ave amabil per colore,
Ave aulente per odore,
Ave fonte di sapore
Della lingua vincolo.

. . . .

Lieto il ventre dove entravi,
Lieta lingua che rigavi,
Lieta bocca che tu lavi
E beate labbra

Deh, preghiam, vino, qui abbonda,
Per te il desco si feconda,
Noi con voce alta e gioconda
Canterem di giubilo.

Il metro di quest'inno ci fa supporre lo si cantasse sul ritmo degli inni della chiesa, locchè serviva a stimolare col furore della profanazione la grossa allegria delle parole. Bisogna rappresentarsi colla fantasia la vita che menavano quei poeti erranti per comprendere e gustare l'intima essenza delle loro canzoni. La ragione si acconcia difficilmente ad accettare per vero e storico il loro vagabondaggio. Che disagi, che traversie, che pericoli, che fatiche non dovevano in peregrinando attraverso l'Europa. Le distanze erano immense, e non è a dire che percorressero un solo stato: da Parigi a Bologna, da Bologna a Tolosa o a Salamanca e di là a Salerno. L'Europa era allora verdissima per foreste senza fine, fitte, propizie agli agguati, popolate di bestie feroci e di uomini più feroci delle belve. Le strade poche e disagevoli, ad ogni nuova castellania, era dovuto un diritto di transito, ogni ponte, ogni guado era gravato di pedaggi, e che strane taglie! Si doveva in alcuni luoghi pagare un danaio per ogni deformità del corpo, o magagna che il pedaggiere scoprisse nel passeggiero. Certamente dalle tasche degli scolari, non si mungevano troppi quattrini, ma allora la taglia si risolveva in opere. Gli istrioni, i giullari e menestrelli dovevano far giuochi e galanterie, il pellegrino cantava una romanza, il moro gittava in aria il turbante, il giudeo doveva porsi i calzoni in capo e recitare un *pater* nel dialetto del paese, le donne di mala vita erano abbandonate alla discrezione del guardiano dei cani. Convien riflettere che quegli

infaticabili pellegrini della scienza erano giovani, dotti, la mente sveglia per l'esercizio continuo e vario di una dialettica sottilissima, curiosi, coll'occhio volto a tutte le cose, risoluti a cogliere della vita quanti più frutti potessero. Che tesori di satira non dovevano accumularsi nella loro fantasia. Entrando dapertutto, conoscevano a prova la poca fede dei cavalieri, l'incontinenza delle castellane. Sapevano che molti paladini, fiore di cortesia e di cavalleria, vivevano a spese della propria amanza e quindi del di lei marito, che molte castellane si concedevano talvolta, non richiesto dono, a qual si fosse venturiero, che battesse per ricovero alla porta del castello. Tutto il corpo feudale appariva bacato ai loro occhi, ed essi si avvezzavano a ragionare non solo delle alte scienze, materia al *Trivium* ed al *Quadrivium*, ma delle cose quotidiane, delle condizioni si può dire politiche e sociali d'Europa.

Quando il male esiste, ragionare di esso significa accorgersi che è male, ed ecco quindi il fatto della odiosa dominazione spogliato di ogni apparenza di diritto, e divenuto perciò doppiamente odioso. Meno svegli, essi avrebbero cercato rifugio nella chiesa, ma anche qui il baco aveva corroso ogni più sano frutto. Leggete gli antichi novellieri, ed i poeti e le raccolte dei Fabliaux, minutissimi documenti della vita d'allora e vedrete quanto poco esemplari fossero gli ordini religiosi. Allora, un lavoro corroditore, rapido, violento, sbarazza le loro menti e le loro coscienze di ogni rispetto e di ogni credenza. Abbastanza accorti per vedere la corruzione dei ministri della chiesa, il loro ingegno non era abbastanza elevato per separare l'essenza della religione dall'esercizio di essa, e tanto meno per crearsi razionalmente un Dio, giusto e buono, secondo il Vangelo. Di qui l'as-

soluta miscredenza delle opere loro. Gli Dei cominciano allora a morire, e questi che pur si chiamarono Chierici furono i primi atei della nuova storia. La piena fioritura di quelle menti si espande in disordine e si getta là dove trova più sicuro pascolo, nei godimenti materiali. Qualche volta morde e flagella con satire acutissime, ma queste non ci riguardano. A noi importava spiegare come si originasse in tempi di tanta schiavitù, e di tanto ascetismo, una poesia così libera e gaudente. La taverna era il solo rifugio aperto a quelle menti ribelli. La tavola abbondante ed il vino a botti li compensavano di tutte le gioie che erano loro negate ed a cui avevano diritto. Sentiteli come esaltano il bere:

Bee madonna, bee messere,
Beve il chierco, bee l'arciere,
Beve questo, beve quella,
Beve il servo coll'ancella,
Beve il lesto, beve il greve,
Beve il bianco, il negro beve,
Beve il fisso, beve il vago
Beve il rude, beve il mago.

Beve il povero e il malato,
L'esulante e l'ignorato,
Bee chi nasce, bee chi muore,
Beve il parroco e il seniore,
Bee il fratello e la sorella,
Bee la nonna vecchierella,
Bevon borghi, bevon ville,
Bevon cento, bevon mille.

E come lo gustano il vino, e come l'hanno studiato, nelle sue differenze essenziali e negli effetti che produce:

Il vin dolce e glorioso
Rende l'uom pingue e carnoso
E allarga lo stomaco.

Di sapor, maturo, è pieno,
Ed assai ci torna ameno,
Perchè i sensi stimola.
Il vin forte, il vino puro
Fa che l'uom viva sicuro,
Scaccia il verno rigido.
Quando è acerbo in bocca morsica,
Le interiore tutte inzacchera,
E il corpo scompagina.

E qui una strofa che è meglio riferire in latino:

Vinum vero quod est glaucum
Potatorem facit raucum
Et frequenter mingere

E poi:

Il vin torbo e fraudolento
Rende l'uomo pigro e lento
E la faccia illumina.
Quanto al vin rosso e sottile
Non convien tenerlo a vile,
Chè i colori ingenera.
L'aureo, simile al citrino,
È propizio all'intestino
E i vapori soffoca.

Un altro canto comincia:

Meum est propositum
In taberna mori.
È mio proposito,
Morir dall'oste.

Alcuni canti fingono la disputa fra il vino e l'acqua e naturalmente conchiudono per il vino. Altri invocano e lodano Bacco, ma non più il Bacco che presiede alla vendemmia e che imporpora l'autunno; la gaia serenità campestre non fa per loro; essi della vite non vedono e non curano che il prodotto nella sua ultima forma, e sbottato e versato nelle capaci ciotole

del taverniere. Questi sono i poeti del vino. Lo stesso Anacreonte, va in seconda riga al paragone. Che Venere, che Bacco! Essi non sanno di tali connubii, quando sono per bere, bevono; all'amore o già provvidero o provvederanno di poi. I loro canti d'amore non sono meno spontanei e schietti dei canti bacchici, ma stanno da sè come questi.

I poeti del medio evo fanno qualche volta del vino un'arma al Demonio. Il gran tentatore prende naturalmente di mira i cuori semplici e puri. Si aggira intorno le muraglie dei conventi agitando il sonno alle novizie, va presso la cella dell'eremita che cercò in fondo ai boschi l'oblio del mondo e delle gioie mondane. Assume tutte le forme, uomo, fuoco fatuo, monaco, cavaliere, scote colle sue metamorfosi terribili e sorridenti la fantasia di chi vuol perdere. Un giorno, capita da un pio solitario, e gli apparisce orso, leopardo e leone. Il sant'uomo, domanda grazia, e l'ottiene a patto di commettere a volontà uno di questi tre peccati: o di ubriachezza o di lussuria o d'omicdio.

Je dis que tu t'enyvreras
Ou fornication feras
Ou homicide, ce sont trois
Or en peux un prendre à ton chois.

Costretto alla scelta, l'eremita elegge fra i tre quello che gli pare minor peccato, l'ubriachezza, e va a desinare in casa d'un mugnaio dei dintorni. Il diavolo ci mette la coda, s'intende, e fornisce la cantina del mugnaio di molti vini e inebbrianti. Beve il mugnaio, beve la moglie e beve l'eremita, il quale in fin di tavola, come quello che dalle lunghe astinenze è fatto più accensibile, è così brillo da non si reggere. Come

tornarsene a casa? La mugnaia, buona donna, presa da compassione, gli offre d'accompagnarlo, ed eccoli in istrada ed a bracetto per forza. E via per campi e prati: la capanna dell'eremita è lontana, ed il peccato ci sta sempre alle spalle. Fatto sta che tra il vino, la vicinanza, l'occasione ed il demonio, chi più ci rimette è il mugnaio. I due restano addormentati uno accanto all'altro sul margine della via. Il mugnaio che vede, o meglio, che non vede tornare la moglie, snebbiato dalla gelosia, s'arma d'un'ascia e corre per raggiungerli. Trova i due dormienti e infuriato sta per colpire l'eremita, quando questi svegliatosi gli abbranca l'ascia e glie ne assesta un tal colpo sul capo che lo fredda. Ed ecco che l'eremita s'è ubriacato, ha fornicato ed ha ucciso. Il diavolo la sapeva lunga e la storiella potrebbe suggerire questa morale. Che di tre peccati che s'abbiano da commettere non bisogna mai scegliere il minore.

Nel poema le *Roman de la Rose* di Jean de Meung, il poeta ci fornisce interessantissimi ragguagli intorno al modo con cui le castellane solevano comportarsi a tavola. Sono consigli dati alle donne.

Et gart que jà henap ne touche
Tant cum ele ait morcel en bouche
E badi che mai non tocchi il nappo .
Fino a che ha il boccone in bocca

La parola *henap*, *nappo* indica chiaramente non trattarsi di donne dappoco, ma di gran dame, poichè l'*henap* era una coppa d'onore per lo più fatta in metallo prezioso, privilegio delle grandi tavole. Seguitiamo i consigli:

Si doit si bien la bouche terdre
Qu'el n'i lest nule gresse ærdre.

E deve così forbirsi la bocca
Che non vi rimanga attaccato l'unto

Au moins en le levre desseure :
Almeno al labbro superiore.

Car quant gresse en cele demeur
Ou vin en perent les maillettes
Qui ne sunt ne beles ne netes;
Perchè quando l'unto su quello rimane,
Ne vanno pel vino le bollicine,
Che non sono belle nè pulite.

Et boive petit à petit
Combien qu'ele ait grant apetit;
Ne boive pas à une alaine,
Ne henap plein, ne cope plaine
Ains boive petit et souvent.
E beva poco a poco,
Sebbene abbia gran voglia,
Nè beva d'un fiato
Ma a sorsi e spesso.

Le bort du henap trop n'engoule
Si comme font maintes norrices
Qui sont si gloutes et si nices
Qu'el versent vin en gorge creuse,
Tout ainsinc cum en une heuse
Et tant a grans gars en entonnent
Qu'el s'en confundent et estonnent.
E non imbocchi gli orli del nappo
Come fanno tante balie
Che sono così ghiotte e sciocche
Che precipitano il vino nel cavo stomaco
Come in uno stivale
E in così gran misura ne imbottano
Che si smarriscono e intontiscono.

Non pare di leggere nella nomina del Capelan del Porta il predicozzo che il maggiordomo della marchesa Travasa rivolge ai reverendi concorrenti? Ho voluto

citare questi pochi versi, perchè a mio avviso essi contribuiscono a darci ragione del maggiore sviluppo che ebbe in Francia la poesia bacchica. Le nostre dame, anche nei più tenebrosi e turbolenti periodi del medio evo, non abbisognavano di tali consigli. Non voglio già vantare la loro continenza, il merito tocca al clima e non a loro, ma sta di fatto che tracannatrici così ingorde di vino non erano nè furono mai. La cenetta squisita e stimolante, se vogliamo, fiorisce molto presso di noi; ma il vino non è di essa nè la maggiore attrattiva nè il maggiore peccato. Nei nostri novellieri il vino non fa mai da protagonista, lo si nomina di passata come una cosa di ogni giorno, che non valga il conto di una speciale menzione. Nel Decamerone vediamo Bruno e Buffalmacco ubriacare quello scempio di un malandrino a fine di rubargli un porco salato; il Bandello ci racconta di un malo scherzo che i mugnai di Parigi (di Parigi notate) ubriachi, fecero a due frati minori e della vendetta che ne trasse il priore del convento; ma l'interesse del racconto non nasce dal vino, nè si può dire che senza di esso il racconto non sarebbe stato. Osservate ancora, che gli ubriachi, presso i nostri novellieri, quelle poche volte che vengono in scena, fanno sempre la peggiore figura: sono scornati, derisi, le toccano d'ogni parte e d'ogni conio. La cosa segue ben diversa in Francia. Là dove, diciamolo, abbondano i migliori vini del mondo, la poesia Bacchica seguita a fiorire e le parole: *verre, bouteille, pot cave, tonneaux. tonne* abbondano nel linguaggio di ogni poeta.

Che possiamo noi contrapporre alle omeriche bevute che s'incontrano nel Rabelais? Là corrono veri fiumi di vino; il libro intero manda come un alito vinoso e ne spumano via le grosse e grasse facezie dei bevitori. Qui

citare è impossibile. Ogni venti parole converrebbe scartarne dieci, e le dieci rimaste dirle a bassa voce.

Del resto, mille ragioni d'indole artistica, e mille affatto estranee all'arte combinano per impedire in Italia lo sviluppo rigoglioso della poesia Bacchica.

La nostra vita politica e sociale nei tempi di mezzo, più libera e varia, più alla portata di tutti, faceva rivolgere l'attenzione delle menti poetiche a ben altri soggetti che non fosse il vino. Osservate quanti dei poeti italiani furono segretari di principi ed ambasciatori. Ed anche nei sollazzi presso di noi il vino teneva l'ultimo posto; baldoria e festini quanti volete, e scarmigliati e liberissimi, ma il loro sapiente ed artistico ordinamento accumulava in essi ogni sorta di piaceri, di modo che tutti i sensi ne erano solleticati. Era nel sangue italiano una raffinatezza, un supremo bisogno di modi eleganti, di forme nobili, di esercizi sottilissimi dell'ingegno. Dove trovavano nutrimento e godimento, l'occhio, nei colori, negli addobbi, nelle pitture, nella principesca magnificenza delle tavole, nei lavori artistici di oreficerie e di ceramica; l'orecchio nelle musiche, la mente nelle dispute, nelle declamazioni di versi, nelle letture fatte ad alta voce delle maggiori opere poetiche dell'antichità, ed il cuore negli arrendevoli costumi, che volete dicesse il povero vino, fosse pure Falerno, Siracusa o Lacrima Cristi? A chi veniva in mente di cantarlo? Chi ne avrebbe ascoltate le lodi? Aggiungiamo che il Piemonte e la Lombardia, le due provincie d'Italia che hanno maggior numero di bevitori, diedero in quei tempi pochissimi poeti e che l'Italia di mezzo e più la meridionale sono parche nel bere. E quando vennero i bei giorni di gloria letteraria per le nostre provincie, i tempi imponevano altri più alti e

gravi soggetti all'ispirazione dei poeti. D'altronde, in Francia, dopo il Rabelais, il vino torna ad accompagnarsi coll'amore, come seguiva nelle odi di Anacreonte, e ciò dura fino ai giorni nostri. In Italia l'amore lasciatelo fare, che basta da sè senza nessuna sorta di aiuto.

Versi bacchici però ne avemmo anche noi, e precisamente un ditirambo intitolato da Bacco, ma io non oserei chiamare il Redi poeta del vino; non già perchè manchi Bacco alla sua poesia, ma perchè a mio avviso manca di poesia il suo Bacco. A scuola di rettorica ci mescevano il ditirambo a centellini, stimolandoci la sete con chiose storiche e filologiche, al cui paragone, se i versi non ci parvero la quinta essenza della poesia, bisogna dire che siano freddi e muti davvero.

Immagini stupende ce ne sono, per esempio, questa:

Sì bel sangue è un raggio acceso
Di quel sol che in ciel vedete,
E rimase avvinto e preso
Di più grappoli alla rete,

ma Dante aveva detto la stessa cosa, e meglio. Manca al Redi l'infuriare che tanto piace al vecchio Anacreonte, manca l'impeto lirico. Il disordine della sua metrica è ordinato con studio finissimo e compassato e lambiccato; quei versi a scalini, che salgono e scendono, non vi menano mai nè in cantina, nè su per l'aria a volo colla fantasia. Leggendoli non vi assale mai la voglia matta di uscir dalla regola, di peccare e di far peccare, di accendervi fino alla dimenticanza d'ogni ritegno, di mettere a nudo l'anima vostra e di mostrarne tutte le infermità e le bollenti tenerezze. Il Redi pare a me un buono assaggiatore di vini, membro di un qualche giurì ad un'esposizione enologica, esperto a far confronti, erudito

a raccontare la storia d'ogni diverso prodotto, uomo di spirito certo, ma del tutto estraneo a quello che dice. Il vino agisce su di lui come l'amore sui poeti arcadici del secolo passato, non fa nè caldo nè freddo .

Fra i moderni, il maggior poeta del vino è il Beranger. Nelle sue vere canzoni, quelle cioè che corrono di più per le bocche dei Francesi, il vino ha, se non la massima, una grandissima parte. E come scintilla nelle immagini, come lo si sente vigoroso nell'onda crescente del verso, come scatta in motti nuovi e inaspettati, come s'attrista senza piagnucolare e ride senza sguaiataggine! È veramente un vino buono e nobile il suo, un corroborante che giova al corpo e rischiara la mente. Sia pieno di Champagne, o di Borgogna, o di vinettini da pasto di famiglia, il bicchiere non gli scivola quasi mai di mano, nè gli trema in modo da imbevere la tovaglia. Getta bensì qualche volta *son bonnet par dessus les moulins*, e con lui lo gettano o Lisette, o Adele, o Margot, ma le scappate sono così gaie, ma il cuore parla con tanta spontanea sincerità, ma ride tanta giovinezza nei ritornelli delle sue canzoni, ed il *bonnet* sarà così presto surrogato da un altro, e di là dal mulino ce n'è già tanti, che anche il più costumato e pudibondo censore gli perdona volontieri. D'altronde, egli riassume il carattere del popolo francese. Schietto, gaio, accensibile, un po' gradasso ma con grazia, un po' mordente ma senza fiele, ed ospitale più che nessun altro. Riassume anzi il tipo dei vini francesi, vini che fanno discorrere e ridere, che inteneriscono qualche volta, che ci armano di garbate punture, vini di buona società e non traditori. Il Beranger non ha artifizii, è nato alla poesia, e non potrebbe in nessun modo tacersi.

Chanter, ou je m'abuse,
Est ma tache ici-bas.
Tous ceux qu'ainsi j'amuse.
Ne m'aimeront-ils pas?
Quand un cercle m'enchante,
Quand le vin divertit,
Le bon Dieu me dit : Chante,
Chante, pauvre petit.

E a quali altezze non sale il vino nella sua poesia! Io conosco poche espressioni di nobile e grande patriottismo così potenti come questa che s'incontra nella *Sainte alliance des peuples*:

Pour l'étranger coulez bons vins de France
De sa frontière il reprend le chemin.

Quanto amore della propria terra, quanta coscienza delle sue ricchezze, che contentezza d'esserci nato e che generosa prodigalità, che cuore aperto e gioviale nel primo verso, e quanta nobiltà e quante minacce nel secondo!

Pour l'étranger coulez bons vins de France
De sa frontière il reprend le chemin.

È un patriottismo che non cerca conquiste, e quindi non offende, a differenza di quello che ispirò al Musset, un'immagine tolta anch'essa dal vino, nella canzone *Le Rhin Allemand*:

Nous l'avons eu, votre Rhin allemand,
Il a tenu dans notre verre,

vanteria ingiusta e crudele che ha una sola scusa nel giungere seconda, anzi nel rispondere ad una provocante canzone tedesca del Becker. E poichè ho nominato

il Musset, tratteniamoci un momento di lui, che è il maggiore poeta lirico della Francia poichè a mio vedere Victor Hugo ha un ingegno più epico che lirico. Anche il Musset ha cantato del vino, ma dovette essere una trista pianta e una terra ingrata ed una vendemmia senza canti quella che produsse il vino che s'incontra nei suoi versi. Dove son andate la gaia spensieratezza e la superba incuranza di ogni avversità che i bevitori ed i poeti di una volta cercavano e trovavano in fondo al bicchiere? Il vino del Musset, come quello del Byron, è ragionatore e cattivo ragionatore, malinconico, cupo, senza speranze, nemico della vita e dell'amore. Vinaccio da bettola di mala fama, tracannato in male compagnie che genera disgusti e stimola alle più ciniche dissolutezze. O meglio ancora, diciamolo, quel vino è innocente e le morbose ebbrezze di quella poesia non derivano da lui. Esse erano prima che lo si bevesse e perdurano suo malgrado.

> Ah! malheur à celui qui laisse la débauche
> Planter le premier clou sous sa mamelle gauche!
> Le cœur d'un homme vierge est un vase profond:
> Lorsque la première eau qu'on y verse est impure
> La mer y passerait sans laver la souillure
> Car l'abîme est immense, et la tâche est au fond.

Non era la crapula che doveva dire il poeta, ma lo sconforto, il dubbio e l'amaro disprezzo degli uomini e della vita. Quella è la prima acqua impura della quale il mare istesso non potrebbe lavare la macchia. E allora a che serve correre le taverne, ubriacarsi cantando canzoni oscene ed uccidere il solo ausiliare che potrebbe giovarci, la ragione?

> Le mépris, Dieu puissant, voilà donc la science!

E contro una tal scienza non c'è vino che basti.

Povero vino, hanno studiato di te ogni cosa, hanno imparato qual terra più ti si convenga e che modo deve tenersi con tua madre la vite, son discesi col microscopio fino all'ultime fibrille del tuo corpo, hanno fatta la diagnosi delle tue malattie, le hanno curate, hanno scritto delle leggi contro i tuoi nemici, hanno parlato di te ministri e parlamenti, ma una volta il tuo apparire era segno di certa gioia, e non v'era angoscia che tu non giungessi a sollevare. Ora non fai che aggravarle, non addolcisci ma amareggi, ed i canti che ispiri hanno dei ritornelli disperati.

Nominare tutti i poeti che hano cantato il vino od anche solo tutti i migliori, sarebbe impossibile nello spazio di tempo che mi è concesso. Solo dei poeti drammatici ce ne sarebbe per un volume. Volevo riferire alcune descrizioni di ubriacature, ma anche qui il tempo manca. Non tutti i poeti sono discreti ed efficaci come Lucrezio il quale in cinque versi raccoglie tutti gli effetti morbosi del vino.

Hominem cum vini vis penetravit
Acris, et in venas discessit diditus ardor,
Consequitur gravitas membrorum, præpediuntur
Crura vacillanti, tardescit lingua, madet mens,
Nant oculi, clamor, singultus, jurgia gliscunt,

che il Rapisardi traduce dilungando:

Quando la forza
Del vino penetrò l'uomo e le vene
Tutte gli corse il penetrante ardore,
Tosto le membra s'aggravan, trampellano
Le gambe, grossa imbrogliasi la lingua,
La mente ebra vacilla, imbanbolati
Nuotano gli occhi e clamori e contese
E singhiozzi prorompono ad un tratto.

Delle altre descrizioni ce n'è a piacimento, di quelle che durano una mezza pagina di stampa o un capitolo od un volume intero.

Sarebbe uno studio curiosissimo quello di raccogliere tutte le stramberie ed i vaniloqui che i poeti drammatici hanno messo in bocca ai loro ubriachi. La messe sarebbe più ricca che non si crede e ne uscirebbero molte altissime e profonde sentenze, perchè nella storia del teatro, dopo i Romani fino a noi, gli ubriachi ed i becchini sono i maggiori filosofi. Tanto pare arduo e pericoloso il proclamare la verità, che i poeti quasi per ottenerne perdono, la fanno dire ad uomini fuori di senno, o a gente incolta e protetta dal tranquillante spettacolo della morte.

Anche dei giudizi proferiti intorno al vino, sarebbe curiosa la raccolta. Veramente si può dire che il vino lo lodano tutti, il biasimo non riguarda che l'abuso.

Platone proibisce l'uso del vino ai giovani non ancora diciottenni, proibisce d'ubriacarsi a chi non raggiunse i quarant'anni, comanda ai vecchi di bere e li perdona se si ubriacano.

San Paolo asserisce che nel vino sta la lussuria ed in questo avviso pare convenisse il demonio che ho nominato poc'anzi.

In un libro di Apuleio Madaurense, intitolato *Scelta dei Fiori* e citato dal Petrarca, è scritto che il primo bicchiere giova alla sete, il secondo al buon umore, il terzo al piacere, al quarto tien dietro l'ubriachezza, al quinto l'ira, al sesto le liti, al settimo il furore, il sonno all'ottavo e al nono la malattia.

Il Petrarca scrive queste parole: « Non v'ha memoria, « non lingua che all'ampiezza della materia non venga « meno se a noverare si accinga i tristi effetti del vino, e

« in una parola stringendola finalmente, io conchiudo « infiniti essere i mali onde all'uman genere quello è « cagione ». E per venire ad una tale conclusione, ne ha noverati parecchi dei mali e d'omicidi e tradimenti e rovine di stati e battaglie perdute in conseguenza del vino. Lo stesso Petrarca però chiude una lettera a un Pietro di Bologna con queste parole: « Manda la lette- « rina che a questa compiego al mio prete Don Giovanni, « e colla lettera mandagli la fiasca, o per dir meglio il « fiaschetto tuo per averne un poco anzi un pocolino di « quel vino o vinetto che è antidoto alla lussuria e con- « forto alla temperanza ».

Il Bandello, frate Domenicano, scrive del vino: « E « secondo che è preso sì come richiede il bisogno della « temperatura dei corpi nostri, conferisce molto al nodri- « mento del corpo, genera ottimo sangue, si convertisce « prestamente a nodrire, accresce la digestione per tutte « le membra e parti corporali, fa buon animo, rasserena « l'intelletto, rallegra il cuore, vivifica gli spiriti, aumen- « ta il calore naturale, ingrassa i convalescenti, eccita « l'appetito, rischiara il sangue, apre le oppilazioni, di- « stribuisce il cibo nodritivo alla parti convenevoli, fa « buono e bello colore e caccia fuori tutte le superfluità ».

Dopo di aver detto il bene dice il male, ma il male non tocca il vino, ma l'abuso di esso che è difetto degli uomini e non suo. Silvio, famoso medico di Parigi, al tempo di Montaigne, soleva dire, che per conservare forza allo stomaco è necessario una volta il mese eccedere nel vino e stimolarlo così perchè non impigrisca.

Montaigne chiama l'ubriachezza un vizio grossolano e brutale. « V'hanno dei vizi che hanno un non so che di « generoso, ve ne hanno dove la scienza ha parte e che « comportano la diligenza, il coraggio, la prudenza,

« l'accortezza e la finezza. Questo è tutto corporeo e « terrestre ». Ma poi aggiunge: « Benchè mi paia un « vizio vile e stupido, pure esso è meno malefico e dan- « noso, che non siano gli altri, i quali offendono quasi « tutti e direttamente la pubblica società. E se non pos- « siamo aver piacere che non ci costi, io penso che tal « vizio costi alla nostra coscienza assai meno che non « molti altri ».

Ed il Rousseau: « Ogni genere d'intemperanza è vi- « zioso e sovratutto quella che ci impedisce la più nobile « delle nostre facoltà. L'eccesso del vino degrada l'uo- « mo, ma al postutto l'amore del vino non è un delitto « e ne fa raramente commettere, il vino rende l'uomo « scemo e non cattivo. Provoca alle volte dispute pas- « seggiere, ma stringe cento durevoli amicizie. Per lo « più i bevitori sono cordiali, schietti, buoni, integri, « giusti, fedeli, coraggiosi e galantuomini, salvo i di- « fetti. Si può forse dire lo stesso degli altri vizî? Quan- « te apparenti virtù nascondono vizî reali! Il saggio « è sobrio per temperanza, il furbo per malizia. Nei « paesi di mali costumi, d'intrighi, di tradimenti, è te- « muto lo stato indiscreto dell'animo, per cui il cuore « si mostra aperto senza che ce n'avvediamo. Quelli che « più abborriscono l'ubriachezza sono quelli che hanno « più interesse a guardarsene ».

E per finire questa prima parte, ho tradotto come ho potuto una poesia tedesca intitolata *La Circolazione del Vino*.

Dal grappolo nel tino,
Dal tino entro il barile,
Poi nel fiasco sottile,
Indi nel bicchierino.

Da questo al labbro viene
E giù dal labbro in gola
Va sangue nelle vene,
Torna in bocca parola.
Dalla parola, al santo
Estro febeo seconda,
Tramutasi del canto
Nell'armonia gioconda.
Va canto per la rada
Aria in plaghe 'infinite
E ricasca rugiada
Ad innaffiar la vite.
Dalla vite nel grappo,
Dove rinasce vino,
Poi di nuovo nel tino,
Poi di nuovo nel nappo.

* * *

Ho detto da principio che i poeti del vino si possono dividere in due classi diverse: quelli che lo hanno cantato, e quelli che lo hanno bevuto.

Questa seconda parte della mia conferenza dovrebbe essere una serie di biografie, tristo còmpito, perchè tutte finiscono male. Chi non conosce il nome di parecchi fra i poeti moderni e dei maggiori, dei quali si racconta per lo più con parole di amaro rimprovero che morirono avvelenati dal bere? Di quanti non si negano l'ingegno e l'ispirazione, attribuendone tutto il merito all'impeto bacchico? Ed i più miti e benevoli fra quelli che si arrogano il diritto di profferire un giudizio di condanna, conchiudono: Se il loro ingegno, smorzato e soffocato dal vino, ha dato i frutti che conosciamo, che non avrebbero dato se l'uomo non avesse col lento suicidio ucciso il poeta? Ed accusano quei disgraziati di averci frodati

del nostro avere, come se ci dovessero sino all'ultima goccia il loro sangue e la loro vita.

Quest'ultima maniera di critica non regge. Giudichiamo d'ogni poeta ciò che egli ci dà, e non cerchiamo se avrebbe potuto far più e meglio. Quanto non è nè fu mai, non può essere materia al nostro giudizio, e se vi è cosa che sfugga alle illazioni dei sofisti, questa è la poesia.

Ma anche nell'affermare queste ebrietà continue e mortali si procede per lo più con una riprovevole leggerezza.

Molti poeti sono accusati di morte alcoolica ingiustamente, tra gli altri il Musset. Théophile Gautier nega questo fatto anche del Baudelaire, il quale morì, scrive Théophile Gautier, di poesia e di lavoro. Ai nostri giorni, e colle idee pratiche dominanti, pare strano, per non dire assurdo, che si scriva di qualcheduno che morì di poesia. Eppure, quella esaltazione, quel raffinamento squisito e doloroso di sentire che fa delle liriche del Baudelaire un così sottile ed inebbriante veleno, potevano anche, al giudizio dei fisiologi, bastare a dissolvere il più robusto organismo.

Del Poe, un recente biografo dimostrò che non morì come fu scritto del *delirium tremens*. Morì ucciso dal bere l'Hoffmann; ne morirono, e non è molto, dei nostri italiani.

Io non intendo difendere quei disgraziati: il vizio è brutto in tutti, e sempre, ma non ammetto che pel solo fatto ch'essi beneficarono più che altri l'umanità, gli uomini debbano credersi lecito di gridar loro con voce più alta il crucifige. Che abbiano cercato nel vino ispirazione e calore poetico, e che perciò siansi abbandonati ad abusarne, come affermano taluni, per scusarne gli

eccessi, non lo credo neppure. Ma dal fatto di darsi al vizio del bere a quello di morirne ci corre. Colpevoli sul principio, alcuni di essi furono martiri alla fine. Chi ha cominciato a mordere al dolce pomo della poesia, chi ha goduto la suprema volutta di sentire i propri pensieri risonare al proprio orecchio in cadenze melodiose, chi è rimasto delle notti intere al tavolo senza fatica, senza coscienza del tempo e delle cose ed al nascere del giorno si è trovato fra mani una pagina di versi limpidi, chiaro specchio dell'anima, ed ha sentito che la grande consolatrice è la poesia, ed ha sognato di riverberare un po' di luce sul suo tempo e sulle menti degli uomini, non sa acconciarsi all'abbandono di tanto bene. Ora il vino, prima di diventare mortifero, fiacca la mente ed impigrisce la fantasia. Si puo ancora guarire e ristorarsi di tali guasti, ma la cura è lunga e difficile, l'uso libero della mente non torna che in fine. Invece un sorso del solito veleno ravviva per un momento la vita mentale e riconduce l'attività perduta. Questa è la causa degli eccessi mortali.

Quelle menti agitate non sanno pazientare; privarsi per un tempo anche breve del supremo conforto della mente, non possono, non vogliono. Hanno fermamente deciso di emendarsi, dovessero affrontare i più duri patimenti; l'astinenza costerà loro uno sforzo continuo ed eroico, ma sentono in sè di esserne capaci, purchè non sia ritardata la facoltà del pensiero, purchè possano sognare e tradurre in versi i loro sogni. Nella riduzione in forma di dramma dell'*Assommoir* dello Zola, c'è una scena dove Coupeau, uscito dall'ospedale, è fermamente risoluto di non più ubriacarsi. I medici gli hanno detto che una goccia d'acquavite gli sarebbe irrimediabilmente mortale, e gli hanno concesso l'uso temperato del vino.

Per maligni rancori una mala donna gli porta in camera una bottiglia d'acquavite e glie la annunzia per vino. Coupeau, come rimane solo, accosta la bottiglia alle labbra ed appena sente l'acquavite la rimette atterrito sul tavolo e si allontana tremando. Ma la sirena l'ha agguantato. Si ferma, guarda la bottiglia, lo sa, glie lo ha detto il medico, che là dentro c'è la morte, una morte spaventosa ed atroce e sente che il medico non ha mentito, che un altro sorso di quel maledetto liquore lo ucciderà, ed ha paura di morire; ma la bottiglia è là piena, aperta, a portata della mano, e manda via per la camera il suo acre odore inebbriante, e Coupeau non resiste, e beve, e ne muore.

Io ho conosciuto un poeta, al quale questa terribile scena seguiva ogni giorno. Già intorbidato dal bere, la sua mente non operava se non sotto le frustate dell'alcool, ed egli sapeva che ogni nuovo sorso lo avvicinava alla morte, ad una morte vergognosa e vituperevole, e formava in cuor suo cento propositi di resistenza; ma aveva perduti quasi tutti gli amici, le persone timorate lo fuggivano e gli pareva che il solo rifugio, la sola nobiltà che gli durasse fosse la poesia; e consumava cosciente e inorridito il continuo suicidio, pure di ricavare qualche povera scintilla da quel grande focolare di forme e di idee che era stato il suo cervello. Non scorderò mai una sera che mi condusse a casa sua per leggermi dei versi. Era in quello stato di smemoratezza sonnolenta che precede immediatamente l'ultima crisi.

Non aveva bevuto, e aveva gli occhi spenti e la parola tarda e grossa. Quando fummo seduti al suo tavolo, dove una sola candela ci rischiarava, egli cominciò a spaginare un gran scartafaccio, e sfogliò per un pezzo prima di trovare il principio della poesia. Poi lesse; leg-

geva a bassa voce con monotonia, si sentiva ancora in lui l'uomo memore dei ritmi sonori di una volta; di tratto in tratto si fermava a cercare per le pagine del libro una strofa scritta là come veniva, una sera, arrivando briaco a casa, sulla prima pagina del libro trovato aperto, anche a rovescio. Ad intervalli, chiudeva in fretta e ripetutamente le palpebre, come per scacciare il sonno che piombava, e appena risvegliato da questo esercizio, rialzava la voce, intonava più vivamente il suo verso, poi riallentava di nuovo, e la voce si abbassava sempre più, così da dovere io fare dei grandi sforzi per sentirla. E i versi erano bellissimi. Quel poeta è morto, quella fu l'ultima sua poesia, e forse la dose di alcool che lo riaccese per quei versi, fu quella che gli diede il tracollo e che segnò irrevocabilmnte la sua condanna.

Se le mie parole avranno servito a temperare la rigidità di qualche giudizio, a guadagnare qualche simpatia a questi disgraziatissimi fra i poeti del vino, se qualcuno di voi, tornato a casa e rileggendone le opere e commovendosene, penserà di essi che morirono forse per darci un momento di dolcezza o di conforto, io crederò che la mia lettura non sarà stata del tutto inutile e sarò contento e superbo dell'opera mia.

ELOGIO DELLE MARIONETTE.

Le parole hanno diverse vicende; i traslati invadono anche il linguaggio corrente. I vocaboli Marionetta, Fantoccio, Burattino allargando il proprio significato reale e primitivo sono venuti via via acquistandone uno figurato che prese il soppravvento sul primo, tanto che una metà almeno di loro signori, disponendosi ad ascoltare l'elogio delle marionette, attribuisce forse fin d'ora al mio discorso, mille intenzioni allusive che sono lontanissime dall'animo mio. Voglio parlare delle vere marionette di legno, già nostra e delizia ora dei nostri figli, dei veri burattini di legno attori disinteressati che danno spettacolo ahi troppo spesso gratuito, di bastonate e lezione di morale, sulle pubbliche piazze, dei veri fantocci di legno, ballerini imperterriti che stancano la gamba motrice dei suonatori di ghironda. Il discorso è frivolo, ma quale più seria cosa non passò qualche volta per frivolezza? Man mano che cresciamo di un decennio, troviamo frivoli i piaceri propri del decennio precedente .L'orgoglio che ci accompagna e ci stimola in ogni età della vita, ispirandoci la lusinga di avere volontariamente rinunziato a quei diletti ai quali in realtà sia-

mo resi incapaci, finisce sempre col persuaderci che lo stato presente è sotto qualche aspetto superiore ai passati. Così ci studiamo di contentarci dell'oggi disprezzando il ieri e ricaviamo la felicità attuale da una vera inquietitudine verso le godute felicità.

E poi, via, io mi domando perchè mai Arlecchino debba essere riputato persona meno seria e ragguardevole che non Ruys-Blas, già domestico di Don Cesare di Bazan, od in che Daniele Rochat, sia più degno di critica e di storia che non il celebre Cassandrino che lo Stendhal ammirò primo attore fra le marionette del Palazzo Fiano in Roma. È vero che lo Stendhal ci racconta come una sera dopo una cavatina di Cassandrino (la musica era del Paisiello e la cantava stupendamente tra le quinte la figliuola di un calzolaio) il pubblico deliziato gridò « Brava la ciabattina », locchè scema gloria all'attore; ma quante volte nei maggiori teatri, assistendo alla rappresentazione di celebrate commedie, l'illusione scenica non ci fu disturbata dalla voce del suggeritore? Verso la metà del secolo passato si rappresentava una sera al castello di Lunèville, residenza dei Duchi di Lorena, una commedia lacrimosa di Nivelle De la Chaussé intitolata Mélanide. L'attore che sosteneva la parte di Darviam, il protagonista, un attore in carne ed ossa, si trovò improvvisamente a corto di memoria nel bel mezzo di una scena d'amore e giusto quando gli toccava di prendere l'aire per un lungo e tenero discorso. Il suggeritore indovina nel poveretto uno smarrimento del quale lì per lì non avrebbe potuto riaversi, e con un tratto di genio, abbattuta la cuffia che lo copre, si volge a mezzo verso il pubblico e legge ad alta voce tutta intera la parlata; insomma, canta dal suo buco la cavatina di Darviam, come la ciabattina dalle quinte

quella di Cassandrino, con questa differenza però che Cassandrino, da buon ragazzo com'era lasciò gli applausi alla cantatrice, mentre Darviam li volle tutti per sè. Infatti appena il suggeritore ebbe finito il discorso, l'attore che nel frattempo s'era rimesso in cassetto, voltosi alla prima donna le disse: — Donc mademoiselle, comme monsieur vient de vous le dire, je vous aime. — E fu un subisso d'applausi per tutto il teatro.

Credetelo pure o signori, anche quando mancano i veri burattini, il burattinaio c'è sempre, e come insegnava un Sandrone di legno che io intesi sulla piazza del Duomo in Modena: non bisogna disprezzare se non le persone disoneste.

E qui diciamolo subito i nostri piccoli eroi furono in ogni tempo lo specchio della costumatezza. Anche negli ultimi secoli dell'impero Romano quando per opera dei mimi e degli istrioni l'arte rappresentativa giunse al massimo grado della licenza, gli attori di legno si tennero rispetto ai propri confratelli viventi nei limiti di una onestà relativa se vogliamo, ma che bastò ad acquistar loro la benevola indulgenza di Tertulliano che il Chateaubriand chiamò il Bossuet dell'Africa e di San Clemente l'Alessandrino così aspri censori di ogni dissolutezza teatrale.

Nè d'allora in poi mutarono di costume, e se qualche volta Geronimo sciupa alquanto la collaretta di Colombina o Colombina rimbocca il vestito più su della caviglia, questa è semplicità paesana e non sguaiataggine e contate pure non ne scapita affatto la morale.

Pare bensì che in principio del nostro secolo, in Roma il corpo di ballo delle marionette invidiasse gli applausi che toccavano alle ballerine del teatro Apollo e che tentasse di emularne la spregiudicata agilità. Fatto

sta che la censura papale ordinò al burattinaio di mutar colore ai calzoni che vestivano le silfidi di legno, facendoli di rosei com'erano, azzurri chiari, e ciò per scongiurare le tentazioni del demonio, ma il censore era un monsignore e noi vedremo in seguito come Cassandrino amasse di far ridere il pubblico alle spalle dei monsignori.

So bene che non è da fare gran merito alle marionette dei loro buoni costumi; se mai fu vero il motto *Noblesse oblige*, questo è il caso di applicarlo, poichè la nobiltà di casa burattina e novera tanti anni e tanti quarti da diventare plebeo al paragone il più gotico ed affibiato dei baroni tedeschi.

L'invenzione delle marionette che i Greci chiamarono Neurospata, vale a dire: *tratte da un filo*, fu da Gellio attribuita ad Archita Tarentino, e da Plutarco ad Eudosso, facendola così il primo risalire a 400 anni innanzi Cristo ed a circa 300 il secondo. Pare però ne esistessero assai tempo avanti ed infatti il Magnin dell'Istituto di Francia che fu il loro più dotto biografo, cita un brano di Erodoto, vissuto, come ognuno sa, circa 480 anni avanti l'Era volgare, nel quale è parlato di statuette mobili che le donne Egizie solevano portare intorno di villaggio in villaggio, in occasione delle feste di Osiride che fu il Bacco dell'Egitto. L'opinione più generalmente seguita fa progenitore delle marionette, Dedalo, il favoloso costruttore del laberinto; trovo nei dialoghi di Platone tradotti dal Bonghi e precisamente in quello intitolato: Eutifrone o della Santità un passo dove Socrate parla delle statuette Sedaliche che *non vogliono rimanere ferme dove uno le ponga;* ma Dedalo è un personaggio quasi mitologico del quale è lecito sospettare che non sia mai esistito; ecco dunque gli antenati di

Arlecchino e di Pulcinella smarrirsi nell'epoca gloriosa ed oscura nella quale furono generati Edipo e Giocasta e Medea ed Agamennóne e Clitennestra, gli eroi insomma del grande teatro di Eschilo e di Sofocle. Dalle origini, veniamo alle gesta. La famiglia si divise ben presto in due rami dei quali il primogenito, in cui riposava il decoro del nome, fu largamente fornito dei beni di fortuna, mentre al secondo toccò di procacciarsi la vita con varii e spesso umili lavori.

Il ramo primogenito tenne alte cariche sacerdotali e politiche; dalla nativa picciolezza di omuncolo, crebbe in pochi anni fino a raggiungere le dimensioni umane ed a superarle; ma le membra ingrossate diventarono tarde e gravi, perdettero la dinoccolata vivezza e la rapida obbedienza al volere. Certo gli uffici erano gloriosi ed il casato ne ritraeva lustro e ricchezza; sotto il pomposo nome di idoli e di oracoli i diretti discendenti delle statuette Dedaliche ricevevano omaggi di principi e sacerdoti, facevano genuflettersi popoli di guerrieri, erano cantati dai poeti, si inebriavano di incensi, si rimpinzivano colla gran copia di vivande ricevute in sacrifizio, ma che poveri segni di vita erano i loro, che immobilità sonnolenta dovevano tenere nelle lunghe ore oziose! Nel tempio di Eliopoli, una statua di Apollo rendeva gli oracoli con avanzarsi o retrocedere, secondo che intendeva consentire o negare; la statua del Bacco di Nissa, vantata quale prodigio di vitalità, sorgeva in piedi, mesceva latte in una coppa e poi, quasi spossata per la immane fatica, si rimetteva a sedere; la statua fatidica di Giove Ammone non sapeva che muover la testa. Ovidio nei Fasti, racconta della statua di Servio Tullio che recò la mano agli occhi per non vedere dopo l'uccisione di Tarquinio tornare in casa la figlia parricida.

Signum erat in solio, residens sub imagine Tulli,
Dictur hoc oculis opposuisse manus.

Segni di assenso e di diniego fatti col capo, mani accennanti a destra od a mancina, talora un passo, talora un semplice rotar d'occhi, ecco a che si riduceva la vitale mobilità di quelle gravi e mute persone.

Atene e Roma ne videro centinaia pei templi e nei fori assistere in beata quietudine alla gagliarda ed allegra vita pagana, ma impigrita dalla immeritata grandezza, insonnita dal fumo degli incensi, fatta obesa dai grassi festini; quando giunsero i nuovi tempi la razza cominciava a decadere. Tentò rifarsi una volta trionfato il Cristianesimo, rinnegando le antiche divinità, e pure di conservare le oziose lustre, consentì ad immagrire ed a diventare austera ed ascetica. Alcuni membri di essa, salirono le croci in sembianza di Cristo per accogliere gli omaggi diretti al Salvatore, altri più fortunati vestirono il manto della Madonna e si assisero nella gloria dei ceri; tuttavia i loro gesti duravano pochi, duri ed impacciati: un crocifisso assentì col capo alle deliberazioni del Concilio di Trento, un altro in Inghilterra ammiccava degli occhi, e quelli della famiglia, che dopo tanti secoli di immobilità provarono il bisogno di sgranchirsi le membra, dovettero seguire l'esempio dei propri consanguinei del ramo cadetto, scendere dai piedestalli e darsi alle finzioni sceniche che per un resto di dignità tennero nelle chiese, rappresentando colla mimica i fatti della scrittura od i sacri misteri.

La sola volta che uno dei rampolli Dedalici tentò far uso della parola, ne fu tanto punito da svogliare ogni altro dall'imitarlo. Era una statuetta formata da quell'Alberto filosofo domenicano e mago vissuto nel XIII

secolo a cui fu aggiunto il titolo di Magno perchè il suo nome era Groot che in olandese significa: grande. L'automa che alcuni vogliono consistesse nella mera testa ed altri che fosse composto di membra raccolte sotto l'influsso di diverse costellazioni, non solo articolava le parole, ma sillogizzava da maestro, tanto che osò sostenere una disputa col giovine Tommaso d'Aquino, discepolo di Alberto. E stimolava e rimbeccava e confondeva il giovine Tommaso con una abbondanza di cicaleccio filosofico che doveva essere sovranamente irritante. Insomma un bel giorno, l'Aquinate messo al muro, trovò solo mezzo di uscirne, una solenne bastonata che mandò in frantumi la diabolica creatura. L'argomento era *ad hominem* e fu trionfante.

D'allora in poi la sorte fu sempre contraria a questi grandi decaduti. Le bolle vescovili e pontificie li cacciarono di chiesa ed i libri dei dottori ne dimostrarono la grottesca nullità. Anche quando intervennero decreti di governo per riporli in onore, questi non riuscirono che a farli più beffati e martoriati. Giustina Renier Michiel, nell'« Origine delle feste Veneziane », racconta un curiosissimo fatto:

Celebravasi fino da tempo remotissimo in Venezia una festa intesa a commemorare il ratto che i pirati Triestini avevano tentato di dodici spose veneziane e la vittoria su di essi conseguita dal Doge Pietro Candian terzo.

Ogni anno durante otto giorni dodici fanciulle elette fra le più belle della città e vestite con magnifica pompa erano condotte in giro per le vie e nelle case dei patrizi ai quali era oneroso decoro il colmarle di splendidi regali. E tanto andò crescendo lo sfarzo delle vesti e dei gioielli e la ricchezza dei doni, che il governo per mo-

derare le spese nell'anno 1272 ridusse a quattro, indi a tre sole il numero delle Marie. Ma il lusso è corruttore e le fanciulle condotte in trionfo per la città volsero ben presto ad uso profano la sacra ricordanza studiandosi di stimolare i veneziani ad un secondo ratto, nel momento istesso che solennizzavano il castigo del primo, tanto che, per scongiurare questi danni, il Governo stabilì di sostituire alle vive donzelle alcune marionette di legno raffiguranti le vergini rapite. Figuriamoci la sorpresa e lo sdegno del popolo. Basti citare un decreto del Maggior Consiglio in data del 1349, nel quale: viene proibito di lanciare durante la Festa delle Marie, navoni, rape e cose simili, sotto pena di soldi cento di emenda, somma a quei giorni di grande rilievo. Il nome Maria di legno dura tuttavia in Venezia e serve ad indicare qualunque zitellona insulsa, magra e disutile.

Ma questo fu poco supplizio al paragone del maggiore che toccò in seguito ai discendenti Dedalici. Si direbbe che gli uomini abbiano mirato a vendicarsi della loro vanità castigandoli là dove avevano peccato. O dove sono gli antichi piedestalli d'oro e la atterrita riverenza delle turbe e gli inchini dei sacerdoti e le musiche ed i canti? Il trono della gloria è diventato un palco di spettacolo, l'antico idolo sveglia nelle plebi una curiosità offensiva. I poveri gesti che una volta facevano la pace e la guerra, e sollevavano le tempeste nei senati, ed erano segnati nei libri della storia eccoli tagliar l'aria inutilmente, eccoli costretti a rinnovarsi ogni ora col solito ritmo duro di macchina.

Dalla cima dei campanili i disgraziati intendono al triste ufficio di segnare il tempo che essi misurano e che non li invecchia. A Venezia, dove battono l'ora alla gran torre dell'orologio sentono almeno fremere la cam-

pana sotto il martello e possono compiacersi dell'utile fatica, ma nelle gotiche cattedrali germaniche, ma sulla tozza torre di Berna il supplizio è atroce e grottesco. I rintocchi dell'ora che si spandono per le vie ed entrano nelle case, non sono opera loro, essi sono dannati a ridicole processioni che fanno levar la testa ai monelli e ristare i forestieri dall'aria stanca e svogliata, mentre l'attività cittadina si esercita ai loro piedi sempre indifferente e spesso beffarda. L'inverno, sotto il cielo grigio di neve, la loro miserabile parata non attira uno sguardo.

Nella cattedrale di Strasburgo ogni dodici ore segue la grande uscita di tutti i personaggi; appena l'ultimo tocco è scoccato si schiude l'usciolo che fiancheggia il quadrante dell'orologio e ne escono, preceduti dal gallo di Simon Pietro, i dodici apostoli. La notte, la chiesa è così vuota che un bisbiglio vi echeggia, così nera che i pilastri e le navate fanno un'ombra sola, la fioca lucerna della Madonna sembra lontano lume di cascinale in una campagna oscura, la nebbia e la neve assordano il rombo delle carrozze ed i passi frettolosi di chi rincasa tardivo, ed i miseri fantocci, avanzandosi a scatti come li spinge la ruota dentata, scorrono impalati sulla corsia di ferro e, giunti nel mezzo, dove si imperniano gli indici rompono in un inchino salutando la tenebra, si risollevano traballando e descrivono l'altro quarto di cerchio fino al secondo usciolo che li inghiotte e si richiude secco come una molla. E dopo dodici ore passate fra il digrignare degli ordigni ripigliano l'eterno giro che dura e durerà più della vita utile e gioconda di dieci generazioni.

E Perkeo, il nano buffone del castello di Heidelberg? Chi ha visitato le meravigliose rovine di quella triplice dimora dei Conti Palatini, ed è sceso nei sotterranei ad

ammirarvi l'immane botte capace di quattro mila ettolitri, rammenta certo la figura e l'atto del fantoccio Perkeo. È una piccola e grottesca statua di legno colorato, rapresentante un vecchietto gioviale che tiene in mano uno spago disceso fino a lui dall'orologio a cuculo appeso al muro giusto sopra il suo capo. Appena toccato, Perkeo tira il filo, l'orologio si apre bruscamente e scaraventa una coda di volpe diritta contro la faccia del visitatore. Perkeo era il giullare del palatino Carlo Filippo. Misurava tre piedi e sei pollici di altezza come la statua che lo raffigura. Beveva ogni giorno quindici doppie bottiglie di vin del Reno, e se non giungeva a quel numero toccava le frustate. Verso il 1710, scrive di lui Vittor Hugo, faceva ridere l'elettore Paladino di Baviera e l'Imperatore d'Allemagna, ombre che passavano allora. Ed aggiunge. Ecco la sola cosa che palpiti e viva ancora nel castello di Heidelberg; la farsa di un buffone di corte. Là in alto, fra i rottami, Carlomagno non ha più scettro, Federico il vittorioso non ha più torre, il Re di Boemia non ha più braccia, Federico II non ha più capo, il globo reale di Federico V fu infranto da un palla di cannone, altro globo reale; tutto è caduto, tutto è finito, tutto è spento, tranne questo buffone. Egli è là, ritto che respira, che grida: Eccomi; ha il suo abito turchino, il suo corpetto stravagante, la sua parrucca di matto bipartito, vi guarda, vi trattiene, vi tira per il vestito, vi fa la sua grossa pasquinata stupida e vi ride sotto il naso. La prima volta che lo vedete, vi rattrista, la seconda vi sgomenta. Nulla è più sinistro che il riso immobile. In quel palazzo deserto presso la botte vuota, si ripensa a quel povero giullare, frustato dai padroni quando non era briaco, e quel fantoccio orribilmente gaio mette paura.

Non ha più il riso di un buffone che berteggia, ha il sogghigno di un demonio che si vendica. La cosa più lugubre ed amara nella rovina di Heidelberg non è la vista di tutti i principi e Re morti, è quella del buffone vivente.

Noi assistiamo ora agli ultimi segni di vita di questa razza decrepita. I secoli che l'hanno tornata alle native dimensioni di omuncolo, non seppero svezzarla dal suo antico amore per i luoghi sacri.

I re magi, il Gesù in fasce, la Madonna e San Giuseppe, i pecorai ed il pastore Gelindo che le nostre donnuccie ed i nostri bambini ammirano estatici nelle chiese parate a festa per il Natale, sono gli ultimi tralignati nipoti di Giove Ammone e dell'Apollo di Eliopoli.

Così finisce, ad esempio ed a conforto degli umili, la storia dei grandi.

Ben altra sorte è toccata al ramo cadetto. Il continuo esercizio di una attività febbrile, cui li costringeva il bisogno di provvedere alla propria esistenza, mantenne i membri di esso arzilli, sani, dinoccolati, pronti sempre al lavoro, instancabili, loquaci ed allegri. La miseria serbandoli piccoli, permise loro di ficcarsi dapertutto, nelle case patrizie, nelle taverne, sulle piazze, sui ponti, ai crocicchi, nei teatri, nelle reggie. Rotti ad ogni durezza della vita, nomadi, lo scilinguagnolo sciolto a tutte le lingue, parlando in difetto di ogni altra la lingua universale dello scapellotto, della bastonata e dello sghignazzio, acconciandosi senza sforzo agli usi dei popoli più diversi, rilevandone con arguta critica i difetti e mostrandoli sagacemente, andarono via via raccogliendo e professando una filosofia facile e gioviale che li rese bene accetti fra gli uomini.

Bambole, pupazzi, fantocci e fantoccini e zanni e

burattini e marionette, con qual nome fossero chiamati, a quale compito attendessero, di quale sostanza fossero formati o di cenci o di legno o di carta o di terra o di avorio, si sparpagliarono ridendo per il mondo malinconico e dolente, come le vive scintille di un razzo per la tenebra della notte. Il loro apparire fu sempre segno di gaiezza, e non seppero far piangere che partendo; essi divennero l'esempio della attività paziente, l'immagine della giovinezza eterna del pensiero, in mezzo alla caduca folla degli uomini, il simbolo della tolleranza. Guardateli come ognuno sa mettersi per la via che gli conviene e contentarsi della sua sorte! I meno forniti d'ingegno, si danno all'ufficio di baloccare i bambini. Chi sà dire l'età della prima bambola? Le tombe di Menfi ne racchiudono di perfette, gli scavi di Camerina ne mostrarono di identiche alle odierne colle braccia e le gambe adattate al tronco a modo di giuntura. Persio nella seconda satira parla di esse nel verso che dice:

«*Nempe hoc, quod Veneri donatæ a virgine puppae*» alludendo al costume delle fanciulle romane di consacrare a Venere le bambole, loro innocente trastullo, per impetrarne la sorte di un felice matrimonio.

Altri d'ingegno più sveglio, dotati di un cranio da montone e di solida cotenna, ma monchi delle estremità inferiori, divennero i fantocci piazzaiuoli, arieti parlanti, che ragionano cozzando e fanno risonare l'aria delle loro solenni legnate. Una famiglia, da tempo immemoriale, genera costantemente due gemelli. Sono per lo più di sesso diverso, ma somiglianti nel viso, nella statura e nelle attitudini; vanno per il mondo il petto trafitto da uno spago che li passa da parte a parte e si annoda dall'uno dei capi ad un piolo infitto nella

terra e dall'altro alla gamba del pifferaro che li governa e che essi mantengono. Ai nostri giorni sono per lo più condotti dagli zampognari napoletani e dai piccoli savoiardi suonatori di ghironda; nel 1500 il famoso medico e geometra Gerolamo Cardano di Pavia, ne vide due operare miracoli mossi da un pifferaio Siciliano. Il Lippi nel Malmantile accenna loro nei versi:

> Ed ella a lui ne rende mille duchini
> Ed altrettante a lei fa riverenze.
> Così fanno talor due fantoccini
> Al suon di cornamusa per Firenze
> Che l'un dicontro all'altro andar si vede
> Mosso da un fil che tien chi suona al piede.

Ma i migliori della razza, i più aperti d'ingegno e ben disposti delle membra, furono quelli che noi chiamiamo ora col nome di marionette, la più viva, la più lepida, la più confortevole, la più geniale fra le piccole cose create dall'uomo.

Chi le vide una volta in sua vita agitarsi febbrilmente sulle tavole del palco scenico ed attraversare l'intricato viluppo delle loro tragedie immaginose, ne serba una memoria incancellabile. Che giudizio nelle loro parole, che vitalità esuberante nei loro gesti, che logica nella loro condotta, che ardimento nelle loro imprese! E come somigliano all'uomo, e come ne ingrossano le minute vicende cosicchè l'effetto che producono è in ragione inversa del proprio volume. Impassibili e senzienti, stoici e pusillanimi ognuno di essi racchiude e rivela due diverse nature. Le più stupefacenti vicende lasciano il loro volto impassibile e sereno, non vi gettano un'ombra, non ne contraggono un muscolo. A vederli in viso, la vergine rapita, lo spietato barone, il

tenero amante, il servo arguto e sottile appartengono ad una schiatta più forte della umana, ci danno l'esempio di una fermezza ferrea, di un impero indomabile sopra sè stessi. Ma chinate gli occhi e recateli sul resto della persona. Oh! che buon terreno pel dolore e per tutti gli affetti! Come vibrano i nervi, come si rattraggono e si distendono i muscoli, che espressioni chiare e potenti trova in essi la sensazone! Vogliono che Cicerone solesse porre all'attore Roscio la sfida, quale dei due avrebbe meglio significato un pensiero, e con maggiore eloquenza, uno colla parola, l'altro col gesto. Ponete la sfida ad Arlecchino e Cicerone è sconfitto. Forse dalla loro esagerata sensibilità deriva il fascino che le marionette esercitano sull'animo degli artisti.

Ma a tale fascino concorre un'altra ragione. Descrivendo il famoso banchetto di Callia, al quale assisteva anche Socrate, Senofonte racconta di una rappresentazione di marionette che vi diede un siciliano al levar delle mense. Uno dei convitati, interrogò il burattinaio, di che avesse più a compiacersi in terra. Della scempiaggine umana, rispose il Neurospata, che fa accorrere gli uomini in folla allo spettacolo de' miei fantocci. Il siciliano calunniava i burattini che gli davano da vivere e faceva un bel falso giudizio dell'uomo. Dell'accortezza umana, avrebbe dovuto dire, perchè non conosco maggior prova di accortezza che il compiacersi del gioco che altri si prenda di noi. La marionetta è una canzonatura del genere umano. A vedere quella miseria di omuncolo rivivere la nostra vita e rifare i fatti nostri, noi ci facciamo accorti senza volerlo della loro piccolezza e l'uomo che appena ricevuto l'impulso di un fatto esterno si studiasse colla ragione di smi-

nuirne l'importanza, riuscirebbe certo il fortissimo fra gli uomini (1).

Le trovammo or ora nella casa di Callia, ed eccole dalle sale patrizie salire alle classiche scene, eccole ottenere dagli arconti di entrare ed agire in quello stesso teatro di Bacco dove pur ora gli interpreti di Euripide avevano spiegato il loro sacro entusiasmo.

Forse su quelle scene le marionette appresero a servirsi di un piccolo congegno che gli attori viventi, dopo i Greci ed i Romani, lasciarono cadere in disuso e che esse adoperarono quasi fino ai tempi nostri. Tutti sanno come la maschera che usavano i comici di Grecia e di Roma si aprisse alla bocca in un apparecchio destinato ad ingrossare ed a far più squillante la voce. Or bene, fino a pochi anni or sono, il tiranno e l'amoroso delle marionette, facevano uso di uno strumento che in Italia fu criamato pratica, fischio o pivetta ed in Francia *sifflet, pratique* col quale accrescevano sonorità alle

(1) Sull'origine del nome Marionetta i pareri sono ancora discordi. Alcuni vogliono che derivi dalle Marie di legno Veneziane, altri da un vezzeggiativo del nome Marie e Marion francese. Che in Francia, di «Marie», abbiano fatto «Marion e Marionette», lo provano il verso: «He Marionette tant aimée l'ai», tolto da una antichissima «pastourelle», pubblicata dal Michel, che questo nome sia dalle persone viventi passato a piccole statuette di legno rappresentanti la Vergine lo prova il fatto che le vie dove si vendevano od erano esposte tali statuette, portavano nome di Rue des mariettes e Rue des marionettes. — Non pare però che quest'ultima voce fosse in uso prima del 400. In favore della derivazione italiana, sta invece il fatto dei neri fantocci portati in giro e scherniti dal popolo il quale è probabile corrompesse a loro disdoro il nome di Maria, facendone il dispregiativo Mariona e Marionetta. Le Marie di legno datano dai primi anni del secolo XIV mentre la voce Marionette francese, non s'incontra prima del secolo seguente. Di più, la Francia, tolse da noi tutto quanto era del teatro di quei tempi, laddove noi non abbiamo nulla tolto alla Francia.

La lite non sarà forse mai definita ed il mondo camminerà lo stesso. Comunque sia o Marionettes Francesi o Marionette Italiane, quello che a noi può interessare è la storia loro, la quale non contiene che pagine gloriose, così anche si può asserire che la loro vita fu un continuo e crescente trionfo.

parole perchè potessero scendere più efficaci nell'animo di Isabella o di Pantalone. Anzi, il Polichinelle francese ricorre tuttora a tale strumento per ottenere quella risatina trillata e beffarda che annunzia la sua venuta.

Del repertorio non abbiamo notizia. Probabilmente da quei parassiti che furono sempre, i burattini saccheggiarono in Grecia il teatro di Filemone, di Menandro e forse anche di Aristofane, ed in Roma quello di Livio Andronico, di Nevio, di Plauto e di Terenzio, come più tardi in Italia le fiabe del Gozzi, le commedie dell'arte e persino quelle del Goldoni. Perchè non bisogna credere che l'eccellenza dei burattini moderni sia dovuta a successivi e storici miglioramenti; per quanto è dello sviluppo fisico, il burattino, in ciò pure simile all'uomo, non è progressivo, o almeno le conquiste della schiatta sono così lente da non potersi così facilmente osservare. Forse risalendo i secoli si giungerebbe a qualche essere informe non più legno greggio e non ancora fantoccio, disarmonico accozzo di membra diverse, capace di moti incoscienti e nel quale i paleontologi potrebbero ravvisare uno zanni primitivo, ma dacchè apparve al mondo in sembianza e veste di burattino il burattino fu un essere nel suo ordine perfetto. Aristotile, parlando della potenza di Dio non trova a che meglio assomigliarla che a quella del burattinaio: Al sovrano padrone dell'universo, non occorrono numerosi ministri nè sottili congegni per reggere in ogni parte l'immenso impero, basta un atto di sua volontà; così a quelli che governano le marionette non occorre che di tirare un filo perchè si muovano la testa o le mani della piccola persona, ed indi le spalle e gli occhi e talvolta tutte quante le membra le quali obbediscono tosto con grazia e misura.

Nemmeno dei tipi non rimangono notizie positive; in Grecia la vicinanza ed i continui commerci coll'Oriente ed in Roma le favóle Atellane ne dovettero fornire loro dei curiosissimi. Nel Medio Evo, le rappresentazioni di burattini, si informarono certo ai misteri, alle moralità, alle *soties* ed ai *fabliaux* come più tardi Arlecchino, Pantalone, Brighella, Tartaglia, Pulcinella, Faccanappa, Meo Patacca, Cassandro e Cassandrino, ed altri mille furono comuni agli attori di legno ed agli improvvisatori della commedia dell'arte. Di qui anzi deriva al teatro delle marionette una vera importanza storica, come a quello che mantiene viva la tradizione artistica di tanti secoli. Senza di esso, quanti tipi, quante forme d'arte sarebbero scomparse dalle scene del mondo, che pure meritano per la loro vivezza di durare in eterno. Io intesi non è guari rappresentare in Torino dalle marionette del San Martiniano, la farsa dei *Tre gobbi*, tolta di sana pianta da un Fabliau del XIII secolo, *Des trois Boeus*, così originale che val la spesa di contarne il soggetto. C'era una volta un gobbo straricco che aveva sposato una bellissima ragazza e che per gelosia la teneva continuamente serrata in casa, fuori degli sguardi e delle parole della gente. Un bel giorno tre gobbetti suonatori di liuto picchiano alla porta del gobbo marito. Per carità raccoglieteci e dateci da mangiare, all'osteria ci berteggiano e vogliono essere pagati, dove trovare adito se voi non ce lo date che siete un confratello?

Le loro parole fanno colpo, ed eccoli accolti, ospitati, seduti alla più ghiotta mensa che si possa immaginare, e che i menestrelli fanno del loro meglio per ripagare col liuto e coi lazzi. E suona e canta e fa smorfie e gambate, la giovine sposa non aveva mai tan-

to riso in sua vita. Passa un'oretta ed il gobbo marito dovendo uscire per i suoi negozî, congeda gli ospiti con questo sermoncino: Amici miei, vi ho accolti e pasciuti, ora andatevene in pace e non riponete mai piede in casa mia, che se vi ci avessi a trovare vi butterei di netto per la finestra nel fiume. E che Dio vi accompagni. — Vanno i giullari e va il marito. Madonna rimasta sola, ripensando le buone risate di pocanzi così rare in sua vita, si mette alla finestra, rivede i tre gobbi andarsene lentamente, li richiama, e li fa suonare e cantare di bel nuovo. Ma ecco su per le scale la voce del marito, e nessuna via di fuggire; breve, per nasconderli i giullari sono imbottati ciascuno in un cassone e giù il coperchio. Dopo mezz'ora il marito torna ad uscire e madonna apre i cassoni. Misericordia! i tre gobbi sono morti di asfissia. Come uscirne? Chiama un facchino, gli racconta la cosa parlandogli però di un gobbo solo e proponendogli di prendere il morto e di andarlo a gettare dal vicino ponte nel fiume. La paga ben inteso a lavoro compiuto. Il facchino insacca il primo gobbo, se ne và, lo gitta all'acqua e torna per i quattrini. Come, grida la donna, se non l'avete anche gettato. Eccolo, e mostra il secondo. Come ne rimase il facchino? Ah il gobbo me l'ha fatta ed è tornato. A me, e lo prende e via. Naturalmente lo stesso segue per il terzo al quale il facchino per sicurezza attacca al collo una grossa pietra che lo affondi e gli impedisca di tornare. Mentre sta rincasando per toccare finalmente il salario, vede il gobbo marito salire tranquillamente le scale. Ah testardo impertinente, gli grida il facchino, mi vuoi dunque far perdere la paga? Quante volte ti ho da gettare nel fiume? e con una mazzata lo accoppa e vistolo morto davvero lo porta a navigare cogli altri. E Madonna rimane così vedova.

Se le marionette non li risuscitassero di quando in quando, chi più conoscerebbe Arlecchino e Pantalone e l'altra allegra brigata? Arlecchino, così vispo e bello, così immaginoso e sollazzevole! Quando entra in scena, il teatro s'illumina di gaiezza, quando batte la solfa alle proprie parole, e si sfregaccia comicamente tutti e due i fianchi, una risata fresca come uno zampillo, corre per la loggia e per i sedili. Tutti noi curiosi di realtà, critici inesorabili di noi stessi, divenuti timidi a forza di sillogizzare ed infecondi a forza di dubbio, tutti noi sentiamo che quel fantoccio rappresenta una essenza di vero che sfugge ai nostri metodi, che la nostra lingua precisa e determinata, che le nostre immagini passate allo staccio della ragione sono incapaci di significare. Il suo apparire dice di lui tutto quello che importa conoscere, bastano il viso i passi ed i gesti per darci intero il suo carattere, e badate che questo non è così semplice, ma è tutto toppe e colori come il vestito. Oggi è vile, domani ha un cuore di leone, oggi è tenero, domani spietato, leccardo ed avvezzo a lunghi digiuni, ignora gli uomini e li insacca, è beffato per beffare, possiede e mette in opera tutti gli artifizi, tutti i raggiri che la fame suggerisce alla gente umile, finge di toccarle, le tocca, ma giunge sempre alla sua mira aiutato da una pieghevolezza, da un'agilità gattesca, che improntano di suprema eleganza ogni suo gesto. E la sua arma, quella spattola di legno, buona a far chiasso, a dar piattonate ed a rimenare la polenta, è proprio l'arma plebea che gli conviene, che basta ad impaurire gli scempi, coi quali soli si accapiglia, che può essere rimpiattata in un batter d'occhio, che non patisce la ruggine, e della quale ogni albero lungo le strade lo può rifornire.

Chi è vissuto un pezzo in campagna ed ha osservato i giovani paesani, trovò per certo molte volte fra quelli dei tipi che rammentano qualche lato del carattere di Arlecchino. Le avvedutezze, che questi mette in opera per vincere la vita, non sono aliene alla grossa e maliziosa furberia contadinesca, la quale ha in sè l'immensa forza del parere dabbenaggine. Ho conosciuto parecchi giovani nel contado Canavesano, poveri come Giobbe, spesso affamati e mai disperati, allegri di una allegria mordente senz'essere malvagia, sempre pronti alla gherminella, tolleranti delle gherminelle altrui, argutissimi e capaci di immani fatiche purchè durino poco e procaccino alla loro pigrizia l'agio di un lungo riposo. In essi è molto dell'Arlecchino, ma Arlecchino è più complesso, e riassume un buon numero di tipi diversi.

La sua gaiezza, come quella delle altre maschere sue compagne, è tutta esterna, chi cerchi di approfondirlo ne ricava un grande sentimento di tristezza, quella tristezza che nasce dalla osservazione complessiva di molti fatti umani ai quali siano estranei i dolci e fortificanti affetti della famiglia e della amicizia. Perchè, ponete mente ad un fatto, non avviene mai di trovare due maschere veramente amiche, e se ne incontrano di rado che abbiano moglie e figli. Qualche volta Arlecchino finisce per sposare Colombina ma ciò avviene sempre alla stretta della commedia e nessuno sa quello che segue di poi. Il Pulcinella, il Brighella, lo stesso Pantalone dei burattini sono per lo più scapoli e se quest'ultimo tiene talora presso di sè una pupilla, l'affetto che le porta è tutt'altro che paterno ed i zecchini della dote luccicano sempre nel fondo del quadro. Tutti ignorano l'idea del dovere e le sottili astrazioni che

ne conseguono. Ponete loro uno dei grandi problemi di morale che tormentano l'ingegno e la coscienza dei sapienti, e vedrete come ne districano la matassa e ne tagliano il nodo colla lama della immediata utilità. La morale che essi professano ha un fondamento solidissimo: il fatto; la loro giustizia, una sanzione potentissima: il bastone. Essi non rifanno il mondo e non lo discutono, vi si adagiano ridendo e si fanno largo a pedate. A studiarlo intimamente il loro teatro è inesorabile. Guai ai poveri di spirito e di forze, guai agli umili. Il debole vi è sempre gabbato, tradito, battuto e deriso; chi ha l'ingegno arguto e le braccia snodate trionfa sempre. La buona causa, la buona fede, sono sottigliezze da uomini che tirano ad ingannarsi; essi non conoscono che la buona realtà. Non sono sentimentali, nè romantici. Pantalone in fin di commedia predica sempre la pace e compone gli animi, ma contate pure che ha già toccato il suo gruzzolo e che l'ha chiuso a chiave nello scrigno. Nelle epoche di decadimento artistico, quando il pubblico accorre in teatro con idee preconcette ed incapponito nell'ubbìa di un giusto assoluto, ed essi gli danno l'ossa dei finali soddisfacenti; la vergine Isabella è tolta alle mani del rapitore e ridonata a Florindo; ma ciò non avvenne per la ragione del diritto, ma vi occorsero i raggiri di Arlecchino, e le insidie di Pulcinella, un intricato viluppo di nequizie e di tradimenti, tanto che ogni perfidia non è vinta se non da una perfidia maggiore. È tal quale come fra gli uomini, salve le eccezioni, che s'incontrano fra questi e non fra i burattini.

Lasciamo stare la forma, che per amore di brevità e di evidenza è spesso trasandata e qualche volta balorda addirittura, ma è certo che nella sostanza il loro

teatro è più virile e robusto che non il nostro e che più del nostro si accosta agli esempi dei grandi maestri, giustizieri inesorabili del genere umano. Nessuna di quelle maschere scende a patti col pubblico, nessuna si intenerisce per strappargli un applauso; non crediateli ottimisti perchè ridono e non crediateli buoni se mai per caso operano il bene. Sono altrettanti solitari, abbandonati dalla fortuna ed avidi di piacere che vanno diritto là dove ogni nuovo desiderio li conduce. Sarebbero mai l'immagine, la personificazione dei reietti di ogni tempo?

Fra gli schiavi asiatici o africani della commedia Greca ve n'era uno vestito ora di una pelle di capra, ora di una pelle di tigre a varii colori, molto serrata alla persona, armato di una bacchetta di legno, il capo raso e coperto di un cencio di cappello biancastro e la maschera di color bruno. Lo chiamavano il giovine satiro. Nelle favole Atellane, agiva un *Mimus centunculo* (notate che la parola *Cento centonis* è da Giovenale adoperata per significare una veste di cento pezzi) il quale appariva in scena, *faciem fuligine obductam*, il viso tinto di fuliggine, non portava gli alti calzari, ma una specie di ciabatta senza tacco, quella stessa usata di poi da Arlecchino ed al pari degli altri buffoni latini, recitava, *rasis capitibus*, colla zucca pelata.

Riflettete ora che in Italia Arlecchino fu per un gran pezzo chiamato lo Zanni per eccellenza e che la parola Zanni è dal Riccoboni, derivata da *Sannio sannibus* latino, che vuol dire: buffone, e vedrete come sia lecito ravvisare nel giovine satiro greco e nel mimus centunculo delle Atellane, i progenitori del Moretto Bergamasco al quale fu certo imposto il nome di Arlecchino in grazia della sua incorreggibile leccornia.

Schiavo in Atene, schiavo in Roma, servo, valletto presso di noi, non è temerario attribuire al tipo di Arlecchino il proposito di personificare una classe di gente povera ,ed irrequieta. Se mai egli e le altre maschere sono veramente altrettante sintesi di umanità, noi li vediamo ben più volentieri agire in forma di fantocci che non di attori viventi. Quando un uomo vivo è sulla scena riesce impossibile il considerarlo quale tipo astratto. Egli è troppo simile a noi, troppo limitato e definito, laddove la marionetta, animata com'è di una vita artificiale, diminutivo d'uomo, ci lascia facilmente assorgere alle astrazioni e mentre all'attore in carne ed ossa domandiamo la realtà, ci contentiamo della verità in quello di legno.

A complemento di questa parte della mia conferenza, alla quale il poco tempo che mi è concesso mi tolse di dare tutto lo sviluppo che richiederebbe, vi citerò alcuni brani di un melodramma inedito per burattini nel quale la grande figura di Arlecchino è tratteggiata con tanta finezza da uscirne viva e parlante. Il melodramma è intitolato: *Basi e bote*, baci e botte, ed è scritto quasi interamente in lingua veneziana. Io leggerò il veneziano, come potrò, ed il pubblico, come dice Pantalone, vorrà degnarsi di compatire.

ATTO PRIMO - SCENA II.

FLORINDO, ARLECCHINO.

ARLECCHINO. Son Arlecchin,
Son Trufaldin
Zalo e turchin,
Verde e carmin,
Son fato a scacchi
Son fato a tochi.

Aria, macachi!
Aria, pitochi!

FLORINDO. Pazzo! Taci una volta.
È tempo di coraggio e non di ciarla.

ARLECCHINO. Se taso mi, chi parla?

FLORINDO. Se tu parli chi ascolta?

ARLECCHINO. Vossiuria.

FLORINDO. No davvero.

ARLECCHINO. Vedaremo.
Zogo che la me ascolta. Scometemo.

FLORINDO. Finiscila!

ARLECCHINO. Paron.
Ecco incominzio una conversazion.
Rosaura stamattina....

FLORINDO. Parla, parla Arlecchin mio dolce oracolo

ARLECCHINO. Insieme a Colombina
La se sfogava el cuor.

FLORINDO. Parla, parla!

ARLECCHINO. Chi ascolta se mi ciacolo?
La gera tanto bela....

FLORINDO. La tua parola è canto di liuto.

ARLECCHINO. Che la pareva stela
Che la pareva fior.

FLORINDO. Parla, parla!

ARLECCHINO. Mi taso, mi son muto.
E a mi squasi morindo...

FLORINDO. E qual secreto udisti dir da essa?

ARLECCHINO. La m'ha dito: Florindo
Xe el mio beato amor.

FLORINDO. Me felice!

ARLECCHINO. Go vinto la scomessa
Son sta ascoltà. Ma sò la discrezion
E no vogio abusar. Deme un croson.

Florindo gli dà un Ducato ed Arlecchino, dopo averlo fatto sonare in terra per provare se è schietto, gli fa un quadro del suo e del proprio amore, attraversati entrambi da Pantalone, vecchio geloso e taccagno, poi gli canta la canzone de la spatola.

La spatola
ossia
L'arte de menar ben la polenta
E de metterghe el tocio
Allegoria
De Arlecchin Batocio
Moreto bergamasco e meso mato
El qual la ofre, dedica e presenta
Ai omeni politizi de Stato.

Ghe xe una caldiera — Taccada su un fogo
Che par una vampa — De inçendio o de rogo,
Visin ghe una polvare, — che par d'oro fin
E qua ghe la spatola — del gran Trufaldin.
Scominsia el miracolo; — se vede de drento
Levarse una brombola, — d'arsento d'arsento;
Po' subito un'altra — la vien a trovar
E l'acqua nel fondo — scominsia a cantar.
La canta, la ronfa, — la subia, la fuma,
De qua la se sgionfa — de là la se ingruma
El fogo consuma — col vivo calor
Le brombole in sciuma — la sciuma in vapor.
La bogie de boto, — atenti, ghe semo.
Più fiama de soto.... — supiemo, supiemo,
Che gusto, che gogie — la bogie, la bogie,
La va, la galopa, — la zira, la sciopa
La fa la monfrina, — farina, farina,
La salta per sora — la sbrodola fora
Porteme in cusina — farina, farina.

Ocio, ocio. Oè Batocio,
Ciapa in man tecia e caena
Miscia, volta, zira mena,
Deme el tocio, ocio, ocio.
Mola, tira, tira, mola
E destira e stinca e fola
La xe frola, dai de qua
Dai, dai, dai, la broa, la scota
Ahi, ahi, ahi, me son scotà...

La xe cota, la xe cota
Sior Florindo, la se senta
Che xe fata la polenta.

Dunque magnemola — ghe manca el sal
Sal della favola — xe la moral.
Ecco, la spatola — la xe el mio estro,
La xe el mio genio — pronto e maestro,
E quel finissimo — flor de farina
Vuol dir Rosaura — e Colombina.
L'acqua broenta — xe el nostro cuor,
E la Polenta — la xe l'amor.

Viene dopo la serenata. Arlecchino e Florindo dal basso, Rosaura e Colombina dal balcone.

ARLECCHINO. Xe squasi sera — vien so la brina
FLORINDO Molle e leggiera — sospira l'aura.
ARLECCHINO. Vien Colombina
FLORINDO Vieni Rosaura.
ROSAURA Il mare è quieto — il cielo è lindo.
COLOMBINA E mi me meto — sul finestrin.
ROSAURA Vieni Florindo.
COLOMBINA Vien Arlecchin!
ARLECCHINO. Nissun ne sente — mi più no taso
FLORINDO In me cocente — freme l'amor.
ARLECCHINO Sporgime un baso,
FLORINDO Donami el cuor.
ROSAURA L'onda è deserta — volano l'ore.
COLOMBINA All'erta, all'erta — cantemo pian.
ROSAURA Dammi quel fiore.
COLOMBINA Dame la man.

Ma la vera fisiologia di Arlecchino è nella romanza che al secondo atto canta Colombina, in lode del gatto.

Colombina ga un gatin
Belo, furbo e moretin
Cola meza mascarina

Pien de serti e de morbin.
Tuti i zorni el xe in cusina
El ga nome Trufaldin.

Ne le mie cotole
Sempre lo scaldo
Che piase el caldo
A quel bricon.

El fa ron ron — el fa fron fron.
Co mi ghe ciacolo — faso cussi
Mey Mey vin qua — Mey Mey e lo vardo
Fra el no e el si. — Vusto sto lardo?
Sto bussola — Mey Mey el xe tuo
Vien che te liscia — El to veluo
No te lo fruo — Caro el mio cocolo
Innemorà — Sui miei zenoci
Dormi cussi — Cò mi ghe ciacolo
Faso cussi — Mey Mey ma el belo
Xe po che elo. — (El sorianelo)
Col vol risponderme — E me fa a mi.
Mey Mey. Che tomo — El par un'omo.

Colombina ga un gatin
Svelto, caro e birichin.
Coi mustacci in ponta fina
Ch'el par proprio un moscardin.
Zu dai copi el va in cantina
El ga nome Trufaldin.

El monta in gringola — Se lo carezzo
El va in borezzo — Sto cocolon.
El fa fron fron — El fa ron ron
Co mi ghe ciacolo — Faso cussi
My My, vien qua — My My zoghemo
Fra mi e ti — Ciapa sto gemo
Ciapilo là. — My My scior sì
Chè lu el ghe trotola — E drio e drio
Lontan un mio — El zoga, el grafa
Da disperà — Finchè el xe tuto

Incotegà. — Co mi ghe ciacolo
Faso cussi. — My My. Ma el belo
Xe po che elo — (El sorianelo)
Col vol risponderme — El me fa a mi
My My. Che tomo — El par un'omo.

L'autore si chiama Arrigo Boito.

* * *

Rimane a dire della parte veramente originale del repertorio delle marionette e qui ci sarebbe materia a volumi. La commedia burattinaia nasce in piazza, come la canzone popolare, come la canzone popolare è per lo più di autore anonimo ed ha in sè stessa una irresistibile forza espansiva. Gli argomenti sono forniti dalle lepidezze della vita quotidiana, dalla cronaca giudiziaria, dagli errori, dai pregiudizî correnti, da qualche avanzo di fiaba fantastica, raccolta nelle stalle dei contadini, da quell'indigesta congerie di nozioni confuse e monche che forma la dottrina degli ignoranti che la sanno lunga. I fantocci piazzaiuoli toccano qualche volta l'ardua questione sociale del dare e dell'avere ed anticipano l'impero di quella giustizia assoluta e livellatrice che i legislatori inseguono da che mondo è mondo e che non seppero raggiungere mai. Io li vidi una volta rappresentare una commedia così semplice e vera da stringere il cuore. Una povera donna non può pagare la pigione, il padrone strepita, tempesta e minaccia il sequestro di quei pochi mobili; sopraggiunge un becero che gli insegna la carità a suon di legnate e cala il sipario. Ma bisognava sentire nel dialogo fra la donna ed il padrone, tutta la parte di quella. Che verità di parola e d'accento! I fantocci, nessuno li vedeva più,

pareva che la disputa seguisse veramente lì vicino a noi, allo svoltare della via, fra persone vive e reali; certo il burattinaio s'era trovato a quelle strette, forse rifaceva le suppliche di ieri, o anticipava quelle che avrebbe tentato il domani o la sera stessa rincasando. E che lepore tragico nei piccoli fatti narrati per raccontare la miseria! Nessuna descrizione; un fatto e poi l'altro e poi l'altro, fitti, martellanti, con un crescendo di pene veramente spaventoso.

Altre volte il burattino arrischia la satira politica. Lo Stendhal intese rappresentare a Napoli una commedia intitolata: «Come si diventi ministro». Altre volte la satira di costumi come faceva il Cassandrino dal palazzo Fiano in Roma nella burletta «Cassandrino, allievo di un pittore» dove era questione di un vecchio civettone, vegeto e lesto, capelli bianchi, attillato e profumato e incipriato, colle fibbie d'argento alle scarpe, che faceva all'amore, e nel quale il pubblico ravvisava di primo acchito qualche cardinale od altro elegante prelato.

Quando poi la leggenda arriva sul teatro dei burattini, vi fiorisce come in proprio terreno. La leggenda del Faust in Allemagna fu raccolta dalle marionette e sceneggiata, assai prima che il Lessing ed il Goethe se ne impadronissero. Il Goethe tolse alle marionette l'ordine intero del proprio poema; vi trovò, in un Prologo nell'inferno, l'idea del prologo in cielo, vi trovò il monologo di Faust in principio, la scena dello scolare, quella della taverna, di Auerbach, il Sabbato romantico, la corte dell'imperatore. Chi mai aveva ordinato e meditato il vero dramma a servizio dei fantocci di legno? Certo qualche oscuro poeta immaginoso, qualche dotto cercatore di pergamene, artisti squisitissimi, sprezzatori di gloria.

Tra i pochi brani, che rimangono del Faust del Lessing, c'è una scena, degna di Shakespeare e tolta di sana pianta al Faust delle Marionette. Faust, che ha firmato il patto con Satana, vuole che questi gli dia per domestico il più veloce degli abitanti dell'inferno. Pronunzia la formola dell'evocazione. Entrano sette demoni.

Faust. — Siete voi i più agili spiriti d'inferno?

Tutti. — Sì.

Faust. — Siete voi tutti agili ad un modo?

Tutti. — No.

Faust. — Chi è il più agile di voi?

Tutti. — Io.

Faust. — O prodigio. Di sette diavoli non ve n'ha che sei bugiardi! O tu dimmi il tuo nome. Qual è la tua prontezza?

Lo spirito. — Mi occorre meno tempo a mostrartela che a risponderti.

Faust. — Ebbene, guardami. Che faccio?

Lo spirito. — Tu passi il dito traverso la fiamma nella candela.

Faust. — E non mi brucio. Va, passa sette volte nelle fiamme d'inferno, senza bruciarti. Ah! Tu rimani? V'hanno dunque anche fra voi dei millantatori? Non v'ha così piccolo peccato che vogliate commettere. E tu come ti chiami?

Lo spirito. — Chil, che nella vostra lingua trascinata e polissa vuol dire, le freccie della peste.

Faust. — Qual è la tua velocità?

Lo spirito. — Quella della peste.

Faust. — Servi ad un medico, per me sei troppo lento. E tu?

Lo spirito. — Mi chiamo Dilla, perchè volo col vento.

Faust. — E tu?

Lo spirito. — Volo colla luce.

Faust. — Voi tutti di che la prontezza si può esprimere con numeri finiti, siete poveri diavoli.

Il quinto spirito. — Non meritano la tua collera. Sono i messaggeri di Satana per il mondo fisico. Noi ne siamo gli agenti pel mondo immateriale.

Faust. — Qual è la tua prontezza?

Lo spirito. — Quella del pensiero umano.

Faust. — È assai. Ma i pensieri dell'uomo non sono sempre pronti ad un modo e non lo sono guari quando la verità e la virtù li chiamano. Oh! come tardano allora! Tu sei pronto è vero, quando ti piace, ma chi mi assicura che ti piacerà sempre? E tu come corri?

Lo spirito. — Come la collera del vendicatore.

Faust. — Quale vendicatore?

Lo spirito. — Il possente, il terribile, quello che si ritenne la vendetta perchè essa è il suo piacere.

Faust. — La sua vendetta è pronta, eppure, io l offendo e vivo. Vattene. (*all'ultimo*). E tu qual è la tua velocità?

Lo spirito. — Essa è così rapida come il passaggio dal bene al male.

Faust. — Ah! tu sei il mio diavolo. Hai detto rapida come il passaggio dal bene al male? Nulla è così pronto. Andate. lumaconi d'inferno. Rapido come il passaggio dal bene al male. Oh! sì, io so, com'è pronto. Ne ho fatto la prova.

Ahime! Signori. Le marionette invecchiano, lo specchio allegro del mondo negro, come le chiama il Boito, è presso ad appannarsi. Hanno attraversato i secoli della schiavitù e quelli oscuri dell'ignoranza, e intisichiscono in mezzo alla luce diffusa dei nostri tempi, l'uomo frettoloso le lascia morire. Hanno spinto Re Antioco di Siria, ad abbandonare le cure dello Stato per darsi tutto a loro, hanno rallegrati gli ozi di Carlo V nel monastero di San Giusto, hanno sostenute lunghe ed accanite lotte cogli attori viventi, hanno sollevate dispute in seno all'accademia di Francia, hanno veduto il Re Sole, il Duca di Guisa, e la Duchessa di Berry, sono entrate nella austera corte di Savoia. hanno ispirato dei versi al Voltaire, hanno trastullato il Goethe, Haydn ha scritto per loro cinque melodrammi; a Roma hanno cantato la musica di Paesiello e quella di Rossini, ed ora scimiottano i balli spettacolo-

si dei grandi teatri e riducono a commedia i romanzi di Xavier di Montepin. Le maschere tipiche sono scomparse e durano appena per solleticare la vanità di campanile quegli scipiti Gianduia, Meneghino e Stenterello, gente paurosa e balorda. La meccanica trionfa, l'apparato scenico è minutamente curato, ma la vita è fiacca, e il linguaggio scolorito. Arlecchino e Pantalone e gli altri giacciono nei magazzeni, coi fili spezzati e i colori della veste sbiaditi. Dove va questo mondo? Abbiamo finito di sollazzarci, o non è possibile potare questa vecchia pianta e tirarne dei nuovi rampolli? I burattinai delle piazze muoiono di fame. Io ne vidi uno in Torino piantare la sua baracca sotto un fanale a risparmio di lumi. La luce del gas scendeva dall'alto, come quella del sole, impallidita dalla nebbiuzza autunnale, una luce gialla e malinconica. I fantocci erano cenciosi, lo stesso Re d'Oriente aveva perduto l'oro dei ricami, e le gemme della corona. Il burattinaio, ;era solo, gli mancava perfino la solita bimba che va intorno per la questua e non si fidava dei monelli. A quegli spettacoli, il pubblico assiduo non paga: pagano i passanti, e questi, se veramente la carità li moveva, dovevano trattenersi ad aspettare il fin d'atto per trovare come deporre l'obolo. Allora un uomo sparuto sollevava la tela d'uno dei fianchi della baracca ed usciva col piattellino in mano. Aveva il viso di un affamato e faceva pensare con raccapriccio alle grosse risate che gli toccava improvvisare per vivere, e intanto i fantocci pendevano dalla ribalta col capo all'ingiù e le braccia penzolanti, e il ventre vuoto appiattito sulla tavola ,come altrettanti morti.

Signori, se vi capiterà di imbattervi in quel povero uomo od in altro che lo somigli, se anche non avete

tempo di aspettare ch'egli esca in fin d'atto col piattellino buttategli quel doppio soldo per la bocca della scena. E se cascherà in testa o ai burattini od al burattinaio, credete pure che gli uni e l'altro sono avvezzi a ben maggiori colpi e che non se ne avranno per male.

E questo consiglio basti a giustificare la mia conferenza.

FIORI E FRUTTA.

Conferenza letta il giorno 9 settembre 1882 in occasione dell'appertura del II Congresso degli Orticoltori e Floricoltori italiani.

Signore e Signori,

Dalle altissime vette alpine, scendendo alla valle, appena abbandonate le ghiacciaie e quando ancora la montagna rocciosa biancheggia qua e là per larghe distese di neve, s'incontrano spesso sul terreno ingrato e senz'erbe certe zolle robuste tutte fitte di fiori, econome raccoglitrici industri dissodatrici e fecondatrici della poca terra. Il luogo è tuttora selvaggio, le notti vi sono sempre invernali, ogni mattina anche nei mesi di Luglio e Agosto i ruscelli tacciono rappresi dal gelo, e non riprendono il corso se non dopo due ore di giorno: la natura vi è ancora nemica all'uomo e sembra volerlo respingere minacciosa, ma le Genziane spianano al sole il lembo estremo dei loro cinque petali tinti di un azzurro più vigoroso che non quello del mare e del cielo, ma le Silene stendono sopra il suolo sabbioso morbidissimi cuscini rosati, le foglie grasse e carnose della Draba spingono getti di fiorellini gialli lucenti come oro, e dove l'acqua annera i detriti, spunta il gambo sottile del Mio-

sotis caro ai poeti ed agli amanti. Da quelli, prima di giungere alle dimore normali dell'uomo, occorre discendere per lunghe ore attraverso la crescente ricchezza e la crescente varietà delle specie, passando dalle magre erbe, dove brucano le capre, ai grassi pascoli che ignorano la falce, e da questi ai prati falciati, ai campicelli di segale e d'orzo, e finalmente alla folta, salutare, fruttifera, tutelare foresta. Quei pochi fiori preludiano alle meraviglie della gran flora alpina, le loro tenere foglie, i loro delicati colori sono il primo segno appariscente di meno aspre regioni, recano all'animo sgominato per la vista delle cose morte il primo dolce saluto della vita.

Innanzi di giungere alle città popolose, a qual segno ne riconoscete la vicinanza? Il rumore delle opere non vi ferisce ancora l'orecchio, non spuntano ancora nel cielo le guglie e le torri, ma nei campi aperti si allinea ad un tratto una ordinata scacchiera di muricciuoli e di siepi; la terra divenuta più preziosa è suddivisa con più equa misura; i piccoli recinti sfoggiano meraviglie d'industria e di coltura, nei solchi i cavoli accartocciano le foglie vistose tinte di un verde azzurrino, fra le rame secche dove un giorno saliranno attorcigliati, i piselli aggrovigliano le branche filamentose, simili a capigliature arruffate, la cicoria leva a fior di terra la sua lama d'alabarda: a solatio dei muri le salvie addensano la foglia lanosa e grigiastra e drizza i pungoli come un'istrice il rosmarino, mentre fra i rastrelli delle spalliere il pesco mette le sue frutta di velluto o i suoi fiori rosati, banditori di primavera.

Sull'Alpe i fiori, nella piana gli ortaggi annunziano quelli i luoghi colti che incominciano, questi i luoghi popolosi; i primi tradiscono le attività feconde e la ricchezza della terra, i secondi le attività industri e la pro-

sperità degli uomini, perchè mentre la montagna fiorita promette una valle ubertosa, gli orti fiorenti promettono una città agiata e civile.

Rechiamoci alla mente l'aspetto che mostravano le città d' Europa pochi secoli addietro. Viuzze strette e tortuose, piazzette sbarrate d'ogni parte, case ammucchiate una a ridosso dell'altra, camere senza luce e senz'aria. Non un angolo in tutta la città dove riposare l'occhio nella vista del verde, la campagna intorno esclusa da una cerchia di mura e di fossati. Che meraviglia proverebbe uno dei loro sospettosi abitatori sbalzato d'un tratto fra la gaia larghezza delle vie e le oasi di verdura che invadono man mano le città odierne. Vedendo i campi far breccia dentro il circuito urbano ed assalire la fitta delle case e diradarla e crescere e fiorire negli spazi ariosi una ricchezza non mai immaginata di fiori, egli crederebbe certo di trovarsi in qualche luogo fatato, dimora di creature più felici che non sia concesso di essere alle umane, premio forse ad una vita terrena, buona ed operosa.

Io devo considerare i fiori e le frutta quale fonte inesauribile di morale e materiale benessere. Considerare, non dimostrare, perchè non si danno prove di una verità evidente. Che i fiori e le frutta conferiscano al benessere dell'uomo è cosa che tutti sanno, ma partendo da questa come da ogni altra così generica proposizione, si può riuscire per altrettante diverse vie quante sono le menti degli uomini. Dovrò io recarvi i dati statistici del commercio dei fiori e delle frutta? Del commercio delle frutta mi fu dato raccoglierne pochi e nessuno di quello dei fiori; ma quando vi avrò detto che di tutte le frutta che crescono nei pomarii d' Italia, il frutto che dà maggiore prodotto è l'aran-

cio, e dopo di questo il mandorlo, e che dalla esportazione degli aranci si ricavarono l'anno passato trenta milioni di lire, e quella delle mandorle ne fruttò nove milioni nel 1873 e meglio di tredici nel 1876, non avrò poi nè dottrina nè autorità che bastino al commento di tali cifre, nè la verità della prima sentenza ne sarà più chiaramente dimostrata.

D'altronde ad ognuno secondo le sue forze; e poichè al Comitato ordinatore parve di poter annoverare un poeta fra gli oratori del presente congresso, questo a mio avviso è segno che il tema proposto vuol essere considerato più nella sua essenza astratta che non nelle sue concrete conseguenze. Qui anzi appare la importanza del soggetto che ci raccoglie, e come esso non interessi soltanto i cercatori delle leggi naturali ed i cultori delle diverse arti del giardinaggio, ma si estenda per così dire a tutte le forme della vita, a tutte le manifestazioni del pensiero. Infatti, mentre di quanto fornisce argomento al maggior numero delle scienze e delle arti, un ignaro di esse non potrebbe discorrere, senza meritare la taccia di petulante, dei fiori e delle frutta, non è al mondo chi non sappia e non possa dire cose ricavate dalla propria esperienza e perciò meritevoli di essere intese. Il benessere che esse ci recano ha mille aspetti e procede da mille sorgenti, tocca insieme ai commerci, alle industrie, all'igiene, alla poesia. Nè quest'ultima sorgente è la meno feconda, nè le gioie, che ne conseguono, di minor prezzo dell'altre; tutte anzi si compenetrano e non è chi non riconosca che al crescente commercio dei fiori sono principale incitamento i piaceri d'indole prettamente ideale che ricaviamo da loro.

Io non credo esista al mondo altra cosa più univer-

salmente amata e lodata dei fiori. A voler raccogliere le immagini che da essi attinsero i poeti, i bei nomi con cui li chiamarono, gli inni che ne cantarono, i simboli che ne trassero, non basterebbe la vita di un uomo. Degli altri doni della terra e degli affetti degli uomini, moltissimi o non curarono o parlarono e giudicarono in modo diverso e discorde, dei fiori non è chi abbia taciuto, chi non abbia parlato con diletto e meraviglia. Non è gioia della nostra vita che i fiori in alcun modo non accompagnino e non servano talora a significare e spesso ad accrescere; di molti affanni essi sono riputati se non consolatori, lenitori; essi commentano il discorso inteso ad esprimere un affetto e suppliscono là dove non giunge la parola. È raro che un uomo adulto, richiamandosi alla mente i fatti principali della propria vita, non ne incontri uno almeno e talvolta parecchi la cui memoria non sia indissolubilmente legata ad un fiore. Termini di paragone di ogni cosa bella e fragile, ad essi sono assomigliati il viso delle donne, la freschezza della gioventù, lo splendore delle gemme, i colori dell'aurora e del tramonto; un ricambio d' immagini corre continuamente fra essi e le stelle; ogni generazione trasmette alla giungente mille similitudini gentili ricavate da essi, e queste non invecchiano mai grazie la esatta corrispondenza dei termini. Nella storia degli errori, dei pregiudizi, dei culti, delle ricompense che l'uomo assegna alla virtù, i fiori s'incontrano ad ogni passo; mille sentenze morali, mille precetti igienici sono derivati dal loro aspetto e dalla loro struttura, la loro abbondanza ha dato nome a città illustri ed è vanto di grandi e ricchi paesi; in ogni tempo, l'arte degli ornamenti si è ispirata da loro; ai maggiori artisti fu vanto l'averli più fedelmente d'ogni al-

tro riprodotti; essi che pure non rispondono a nessuno dei bisogni reali dell'uomo, diventarono una crescente fonte di prosperità economica per le nazioni civili, diedero origine ad infinite industrie, cosicchè vi hanno interi paesi che vivono di loro e che ricavano dalla loro cultura maggiore agiatezza che non arrechi la coltura di altri non solo utili ma indispensabili prodotti della terra.

Per dire dell'azione che i fiori esercitano sull'animo umano, non è bisogno di ricorrere alle favole mitologiche nè alle personificazioni che in essi videro i popoli primitivi delle benefiche o malefiche forze della natura. Tuttavia, levati i pregiudizi e fatte svanire le nebulose fantasticaggini, è certo che in quelle favole era per lo più racchiuso qualche alto principio psicologico o fisiologico del quale anche oggidì noi riconosciamo la verità. Nella stessa simbolica dei fiori appare evidente la corrispondenza della loro più rimarchevole proprietà naturale, col significato morale loro attribuito. Nei fiori di piante velenose o spinose sono per lo più simboleggiati i principi nocivi della natura ed i vizi degli uomini. Così l'Aconito, nel cui succo i Germani ed i Galli intingevano le freccie per farle velenose e da cui Medea distillava i veleni, è diventato emblema del delitto. Così l'Amaranto, che deve il proprio nome alla forza resistente de' suoi fiori, fu simbolo dell'immortalità presso gli antichi e presso i moderni della costanza. Così all'Anemone che, a dire di Plinio, non apre il fiore se non al soffio del vento, fu attribuito il significato di fragilità e di abbandono. Altre volte il valore emblematico è ricavato dall'aspetto del fiore, come avviene del Giglio, del quale, secondo il Vangelo di san Matteo, il Nazareno ebbe a dire: *Nè Salo-*

mone in tutta l'appariscenza sua era vestito come uno di loro, e che fu in ogni tempo tenuto per emblema di maestà e caro ai potenti della terra. Altre volte il valore simbolico deriva al fiore da un fatto storico che lo riguarda. Vitruvio racconta di una giovinetta di Corinto morta nel momento di farsi sposa; la nutrice, raccolti in un paniere gli oggetti che essa teneva più cari, lo depone sulla sua fossa e lo copre di un'embrice. Caso volle che lì presso fosse una radice d'Acanto; venuta la primavera, questa mette le foglie intorno al paniere, ma, incontrato l'embrice, il sommo di ogni foglia è costretto a rovesciarsi. Passato di là Callimaco scultore ed architetto di Corinto e veduto il paniere così com'era rivestito di foglie ricurve in cima, lo trovò di così bello ed elegante aspetto che prese a copiarlo per capitelli di colonne. Questa fu l'origine del capitello Corinzio e dal capitello Corinzio discese al fiore dell'Acanto l'onore di simboleggiare il culto delle arti belle. Ma simboleggiare una virtù non è lo stesso che trasfonderla in altri, nè io credo che, dagli innamorati in fuori, siano molti quelli che prediligono od avversano un fiore in grazia del concetto astratto che raffigura. Però lasciati i simboli ed il valore direttamente medicinale del quale io non posso discorrere, noi vediamo che nelle credenze popolari l'azione più generalmente attribuita ai fiori consiste nel muovere e governare gli affetti dell'uomo. Questa è vera azione morale, che gli antichi per la loro tendenza concretizzatrice restringevano ad un solo fiore, ma che appartiene invece a tutti quanti perchè conseguenza naturale della loro bellezza.

Le idee di bellezza e di amore non si disgiungono mai: così nel campo dei fenomeni psicologici come dei

fisiologici i due concetti sono indissolubilmente legati. I botanici insegnano come il fiore sia organo destinato ai congiungimenti sessuali, e come la vivezza de' suoi colori e la beltà delle forme non intendano che al misterioso processo della fecondazione. Qui la scienza è più ricca di poesia che non la mente istessa dei maggiori poeti, i fatti parlano e cantano come odi ed epitalamii. La teoria intorno al colore, il quale dura il primitivo degli stami nei fiori, che, per essere fecondati, non abbisognano del concorso di agenti esterni, ma non appena l'impulso fecondatore proviene al fiore, da una forza che è fuori di lui, varia, si arricchisce procedendo man mano secondo i gradi di complicazione dal giallo al bianco e da questo al rosso, al violetto, fino all'azzurro, tale teoria scientifica ha tutta la vaghezza poetica di un'egloga. Essa ci insegna come per attirare l'insetto che attirerà su lui le forze fecondatrici, il fiore si faccia bello, si adorni, centuplichi i vezzi e li renda vistosi, agisca insomma come una donna amante che voglia risolutamente infondere amore (1).

Tale azione erotica gli fu dall'uomo in ogni tempo

---

(1) È rimarchevole e meravigliosa l'esperienza fatta a tale proposito da un naturalista inglese, il Lubbock, se non erro, il quale spalmati di miele varii dischi di vetro variamente colorati e dispotili sopra fogli di carta bianca al sole, osservando le specie degli insetti che accorrevano ai varii dischi e la frequenza delle visite, potè constatare come certe specie prediligano certe tinte e vi tornino con maggiore frequenza. Quale novella erotica può competere di gentilezza colla storia degli amori fra l'insetto ed il fiore azzurro per eccellenza, la Genziana dei nostri monti? Per attirare la vista i suoi piccoli fiori si raccolgono in zolle fitte del più intenso colore. Ogni fiore ha il tubo della corolla chiuso da un disco assottigliato, frangiato, che è il così detto stimmata; gli stami sono più bassi e non possono mandare il polline su tale disco che fa loro da tetto. Ma in fondo vi hanno le ghiandole nettarifere: il colore azzurro del fiore attira l'insetto che va ronzando di zolla in zolla; questo infigge la tromba nella corolla fino ad incontrare le ghiandole del nettare e nel ritrarla carica di miele depone lungo le pareti del fiore e sullo stimma il polline fecondatore che vi rimase invischiato.

riconosciuta. Le leggende indiane, le slave, le polacche ci attestano tutte di fiori che fanno amare. Alberto Magno nel *Libellus de virtutibus erbarum*, afferma che la *Valeriana* contiene un *succuc amantilis*, che la *Pervinca* dispone gli animi a vivere in armonia. In Sicilia, il *Pizzungurdu* toglie il libero arbitrio a profitto dell'amore; tutti gli antichi novellieri italiani narrano miracoli dell'*Erba concordia;* dopo che il Machiavelli n'ebbe ricavata la sua stupenda commedia, non c'è in Italia chi non conosca almeno di nome la Mandragora. È vero che nella scettica gaiezza dei novellieri toscani qualche volta il fiore è nominato per mera burletta e che l'effetto amatorio procede da ben altri influssi che non d'erbe. Così nella novella XVII del Gentile Sermini da Siena è discorso dell'*Erba pacifica*, mercè la quale frate Alessandro, *il quale era uno bello giovene di vintiotto o trenta anni*, commise la pace tra Fioretta ed il marito, ma quell'erba e quella pace nessuno vorrebbe averle nell'orto nè in casa. Nel contado piemontese è tuttora cercata dai fidanzati la *Palma Christi*, la cui radice spaccata per lo mezzo dà aspetto di due mani, se queste accennano nello stesso verso, il matrimonio sarà felice, ma se una volge a destra e l'altra a mancina, addio nozze, l'auspicio è cattivo e non c'è castità di ragazza che la salvi dai sospetti.

Or bene, tolti il potere miracoloso e l'ingegnosità leggendaria di fiori adoperati ad azioni amatorie, ne conosciamo tutti anche ai giorni nostri, anzi si può quasi giurare che non c'è così semplice storia d'amore della quale essi non siano grandissima parte. La cosa, enunciata così, si volta presto in celia e fa sorridere, ma il principio è grave e degno di studio. Perchè l'uomo, nel momento in cui più fortemente agiscono tutte

le sue facoltà ed è capace di maggiori altezze, elegge a proprio interprete un oggetto muto e fragilissimo, occorre che in questo sia una virtù irresistibile ed universale.

Qui il fiore non fa da gingillo, nè ha valore di idoletto santificato dal possesso che ne tenne la persona amata: esso è il continuo e costante aiutatore e testimone degli accordi, e lo fu in ogni tempo e lo è presso tutti i popoli colti della terra. Donde avviene tale unanime consenso delle genti? Dalla irresistibile forza della bellezza, la quale accende l'animo ed acuisce i sensi, cosicchè dalla sua vista è attivato ed affinato l'essere intero. D'altronde fra i termini che hanno un valore assoluto corre certo un rapporto di affinità; le idee di bellezza, di bontà, di giustizia e d'amore, intese nel loro senso più astratto, possono facilmente scambiarsi a vicenda e l'una confondersi coll'altra, e l'una all'altra fornire immagini ed espressione. E poichè di tutte le essenze astratte la bellezza è quella che si traduce in fatti, i quali cadono più facilmente e chiaramente sotto l'impero dei sensi e che è quindi più ovvio afferrare e concepire, è naturale ch'essa serva di interprete a tutte le altre e le rappresenti. Di tali equipollenze è piena la *Divina Commedia*, ma dove appaiono più evidenti è nella meravigliosa lotta fra Mefistofele e gli Angeli che chiude il *Faust* del Goethe.

Appena Faust è spirato, redento dal desiderio intensissimo del bene, e quando Mefistofele, evocati i demoni, si avventa per afferrare la preda, le legioni angeliche appariscono volanti per l'aria, spargendo foglie e fiori di rosa e cantando:

O rose che abbagliate,
Che balsami spargete

Che volitar godete
Di fresca foglia alate,
Le vostre gemme aprite,
Scendete al suol fiorite.
Germogli un improvviso
Verde, purpureo maggio,
Scenda al dormente un raggio
Per voi del paradiso.

A quella vista, al morbido contatto di quelle sottilissime foglie, i satani si curvano ed indietreggiano sbigottiti, e invano Mefisto li incuora e cercando deridere gli angeli i quali credono *gelar con un nevischio di fioretti gl'infiammati demoni,* ordina loro di soffiare dai mantici una vampa che squagli i fiori. Le foglie arricciate ed annerite bruciano come pece là dove toccano, si risolvono in fiamme velenose, mentre gli angeli seguitano dolcemente a cantare:

Rose beate,
Fiammelle liete,
Voi propagate,
Voi diffondete
Gioia ed amore
Desìo del core.
Voi siete agli uomini,
Qual è il sincero
Etere agli angeli,
Raggiando intorno
Perpetuo giorno.

E i demoni vanno a rifascio uno a ridosso dell'altro e fanno la ruota e rovinano capofitti nell'abisso, e Mefisto, rimasto solo, si dibatte cercando di cansare le rose cadenti, le apostrofa chiamandole *ributtanti imbratti,* ma se le sente appiccate alle reni come pegola e zolfo. È la lotta eterna del male contro il bene, del

bello contro il brutto, dell'impuro contro il santo e l'immacolato. Mefisto vorrebbe e non può maledire gli angeli, la fiamma celeste che penetra in lui accesavi dalle rose cadenti ricaccia nell'abisso della sua reproba coscienza la bestemmia imminente e dalla sua bocca contratta per l'oltraggio irrompono inni diabolici in gloria della beatitudine, dalla cui vista è oppresso e schiacciato. Qui tutte le perfezioni divine, tutti i principi di giustizia, di bontà e d'amore per agire sull'eterno avversario, assumono la forma sensibile di fiore, sono cioè significati e personificati in una cosa bella, anzi in quella fra le cose belle che meglio di ogni altra si acconcia a rappresentare il concetto astratto della bellezza. Da tale virtù della bellezza originò la pietosa credenza che i fiori fossero sulla terra come il segno della benedizione divina. Perciò nelle leggende dell'Andalusia, raccolte da Fernan Caballero, è detto che i fiori inaridirono sulla via che tenne Gesù per salire al Golgota e non vi fiorirono più mai, e il D'Ancona nella leggenda di Adamo ed Eva, narra lo stesso della via seguìta dall'uomo quando uscì dal Paradiso terrestre. Per buona sorte, sotto i passi dell'uomo e intorno a lui nei luoghi dove fissò poscia la dimora, la terra tornò a fecondare le specie e ad abbellirsi di fiori, e chissà che a questi non sia in parte dovuta la successiva scelta che gli uomini fecero dei luoghi dove sostare durante l'oscuro e lungo periodo delle emigrazioni! L'idea è del Goethe e non mi pare irragionevole. Quante volte, sull'Alpi cioè nei soli luoghi presso di noi, dove la naturale fioritura della terra non è disturbata nè impedita dalle utili colture, quante volte il passeggiero affacciandosi ad una valletta erbosa e fiorente, non ne provò così vivo diletto da desiderare di passarvi la

vita? Lo studio intorno al carattere dei popoli primitivi si aiuta così della conoscenza delle terre dove essi dimorano, nè la ricca flora del nostro paese è certo poca parte della nostra indole immaginosa e sensuale. Al primo giungere in un villaggio non mai veduto, la siepe di rose o i festoni di caprifoglio che circondano un orto, vi indicano se non la più ricca, certo la più ordinata famiglia, come ad una finestra adorna di bei garofani corrisponde per lo più una stanza pulita ed una operosa abitatrice. Il fiore è insieme testimonianza e causa di virtù casalinghe, di vita igienica e di benessere; il suo fascino va crescendo a misura che vi fate con lui più domestico: man mano che ne seguite i progressi, che lo vedete, quasi riconoscente alle vostre cure, ripagarvi di profumo e di bellezza, esso si impadronisce di voi fino a diventare parte della vostra vita e non ultimo dei vostri pensieri. Perciò si incontrano tra i floricoltori i più appassionati e quasi monomani lodatori del proprio stato. Nelle *Causeries d'un curieux*, Feuillet de Conches racconta di Charles l'Heritier, impiegato al ministero della giustizia in Parigi. Nel recarsi all'uffizio in piazza Vendôme, egli cominciò un giorno a raccogliere alcuni minutissimi fiorellini, cresciuti a stento fra le commettiture del lastrico o lungo i muri delle case; e la loro scoperta gli diede tanto diletto che ogni giorno di poi, andando e tornando dall'uffizio, girava per ogni senso nella piazza, frugava gli angoli, grattava gli intonachi e sterrava il lastrico, finchè non ebbe raccolte e classificate cento diverse specie di muschi, di licheni e di altre piccole erbe delle quali si proponeva di pubblicare il catalogo col titolo di *Flora della piazza Vendôme*. Questo solo fatto basta a rivelarci intera l'indole di quell'uomo ed

a mostrarcelo quale dovette essere: veramente dolce, paziente, operoso, studiosissimo. Come dovette parergli spaziosa quella poca piazza, che mondo per lui fra quelle chiuse muraglie, quante ore deliziose passate sfidando il riso compassionevole degli astanti, che lo vedevano rasentare le case, camminare con studiata lentezza e sostare e investigare e curvarsi senza apparente ragione! Certo il tempo che durò alla sua minuta raccolta, dovette corrergli rapidissimo ed il brav'uomo provò andando e tornando dall'uffizio lo stesso intenso ed intero diletto che provano i fanciulli, attardandosi per la strada della scuola a raccogliere le piccole frutta selvatiche delle siepi, locchè i Francesi chiamano con frase gentile: *faire l'école buissonnière*. Chi non l'ha fatta in sua vita questa deliziosa *école buissonnière?* Chi non ne rammenta con pungente rimpianto le dolcezze? E bene è chiamata scuola, perchè l'ingegno adolescente vi attinge mille nozioni vive e durevoli e si ritempra e s'afforza nel contatto colla grande e salutare natura. Beato l'uomo che anche adulto si compiace nella dimestichezza delle piante e dei fiori! Le più eloquenti pagine del Rousseau non s'incontrano già là, dove svolge e commenta le sue sublimi utopie, ma bensì, dove dipinge con tali colori, che nessuno dopo di lui seppe adoperare, le passeggiate solitarie che faceva interrogando e studiando la ricca flora dei luoghi selvaggi. Nei suoi vecchi anni, egli, che aveva provato tutte le ebbrezze dell'arte trionfatrice, s'era rifuggito nello studio delle frutta e delle semenze, e scriveva al Linneo. « Solo colla natura e con voi, le ore dei diporti « campestri mi corrono deliziose, e ricavo più reale « profitto dalla vostra filosofia botanica, che non da tutti i libri di morale. Diverto la mia vecchia infanzia

« col raccogliere frutta e semenze; se nei vostri tesori
« si trovasse qualche rifiuto di che vi piacesse fare al-
« tri felice, pensate a me, che ne accoglierei il dono con
« viva riconoscenza. Seguitate ad aprire ed a spiegare
« agli uomini il libro della natura. Io pago di decifrarne
« colla vostra guida qualche parola, vi leggo, vi studio,
« vi medito, vi onoro e vi amo con tutto l'animo mio ».

L'orgoglioso ginevrino non aveva mai detto tanto in sua vita a nessuno e la lode che accorda al Linneo ci dà la misura della felicità che ricavava da' suoi studi.

Quante volte, passando lungo il muricciolo che circonda un pomario, e vedendo girellare nell'erba e fra le piante un uomo intento a mondare, a potare, a raccogliere le frutta cadute, a puntellare i rami carichi, a dibrucare gli inutili, non vi avvenne di provarne invidia e di pensare: ecco un uomo felice? Chi non rammenta la risposta che fece Diocleziano a Massimino, quando questi abdicando a sua volta lo sollecitava perchè ripigliasse l'impero? *Ciò non mi consiglieresti se tu vedessi che begli ortaggi fo crescere di mia mano nel mio giardino.* In ogni tempo, presso tutti i popoli, i maggiori poeti ed oratori e sapienti e legislatori e guerrieri, vagheggiarono il governo di un orto e di un pomario, e, non appena ebbero agio di farlo, vi si ritrassero e la saggezza senile li condusse a riconoscere che in quello stato era la maggiore felicità umana. Il frutteto non va pregiato solamente in quanto dia lauti guadagni e fornisca la mensa; esso presso di noi è il più bello e gradevole complemento del giardino e mette intorno alla casa un lembo ridente di schietto ed ingenuo paesaggio nostrano. Perciò io vorrei bandite dalle ville modeste le pompose scimiottature dei giardini inglesi dove in un palmo di terra sono raccolti il minuscolo pratellino,

il minuscolo laghetto e la montagnola ed il ponticello, dove ipocriti cespugli mentiscono uno spazio che non esiste e il caprifoglio è stiracchiato a travisare la cinta, diminutivi non vezzeggiativi, diminutivi di buon senso di larghezza e di bellezza. Il clima nebbioso dell' Inghilterra ha dato a' suoi prati una freschezza di verde che i nostri soli non consentono ai nostri, e le conifere crescono in quel paese come in proprio terreno. A noi le piante ad ombrello e la pompa di seta e di velluto delle frutta carnose. A che respingere dal loro giusto luogo e vive quelle pesche e quelle melagrane, che vi compiacete poi di ammirare dipinte e spesso mal dipinte, sulle pareti delle camere da pranzo? Ai larghi spazi di terreno i grandi parchi, i viali spaziosi e la perenne verdura delle piante esotiche, ma nelle ville modeste teniamoci al nostrano, circondiamo le case di pergolati dove leggere passeggiando all'ombra Orazio e Virgilio ed i poeti d'Italia, e dove fra una strofa e l'altra piluccare i grappoli dell'uva mangereccia. Teniamoci al nostrano e voi, Signori, che ne fate continuo ed utile studio, propagate, diffondete con ogni mezzo nel popolo nostro l'amore e la coltura delle frutta e dei fiori. Quanto l'attiva ed agitatrice operosità dei pochi contribuisce al bene di tutti, la mitezza d'animo è la gentilezza di ognuno, e tali virtù sono aiutate ed accresciute dalla dimestichezza colle frutta e coi fiori.

Il nostro secolo vuol essere austero e bandisce i profumi. Forse a ciò contribuisce lo stato di eccitazione nervosa in che viviamo tutti, nuovi ancora ai continui e rapidi rivolgimenti della vita moderna ed al quale i profumi potrebbero riuscire di stimolo nocivo. Ma non credo si debbano bandire per amore di austerità, nè mi pare che il saper di rosa sia indizio di animo frivolo

e molle più che non il saper di tabacco. Perchè, notate, che la guerra nel nome della virilità è fatta agli odori buoni e non ai cattivi, quasicchè la filosofia positiva che pure ha rivendicato all'uomo il diritto, anzi il dovere di godersi per tutti i sensi le ricchezze della terra, escludesse dal convito il solo misero senso dell'olfatto. Eppure Alcibiade e Cesare amarono le essenze e se ne ungevano e nei comizi ed al senato venivano la fronte coronata di rose, dove ai giorni nostri chi ne portasse una sola all'occhiello passerebbe per uomo leggiero e privo di ogni maschia virtù. Non intendo già di tessere l'apologia delle essenze, nè credo che il saper di buono possa meritare ad un uomo la stima e la considerazione altrui. Io che parlo, abborro da ogni sorta di profumi e non li amo in altri, ma le bravate di Catonismo non mi paiono perciò meno condannabili e non saprei fra i due eccessi della rozzezza e della raffinatezza quale sia da preferire. D'altronde l'amore dei profumi è troppo spesso confuso coll'arte di piacere, di rendersi gradevole altrui, tanto trascurata ai giorni nostri. Già il Musset lamentava nei ritrovi mondani del suo tempo la netta separazione fra gli uomini e le donne, così nociva all'arguto conversare ed al corretto governo della persona. La patria non è ogni giorno in pericolo, nè l'uomo deve ad ogni ora del giorno meditare riforme e statuti; la gaiezza ,la compitezza, l'arguzia, il lepore, l'amore delle forme eleganti e dei modi squisiti, saranno sempre presso ogni popolo segno e cagione di civiltà. Di ciò lodiamo la Grecia, l'Egitto e Roma e il nostro magico cinquecento. Quando noi disertiamo i ritrovi dove si conversa per i ridotti, dove si schiamazza; la compagnia delle donne colte e contegnose per quella degli uomini, dove corre il facile equivoco e la grassa

facezia; la seggiola che mantiene ritta e decorosa la persona, per il divano dei circoli dove ci si sdraia; il salotto che odora di violetta per il caffè che puzza di pipa, non siamo nè forti nè austeri e molte volte, scrutando attentamente nell'animo nostro, dobbiamo riconoscere che della scelta fatta è ultima e non nobile cagione la pigrizia.

La raffinatezza dei modi esige una continua ed educativa sorveglianza su di noi stessi, e non scema se pure talvolta non accresce il valore morale dell'uomo. Non rammento in qual libro che ne raccontava gli episodi, lessi come nella campagna dei mille, più d'uno dei volontari andasse attillato come per un ballo, e fu, credo, l'ammiraglio francese De Lestain, che, prima di appiccare la zuffa e quando già le navi si disponevano per l'attacco, dati gli ordini, scese nella cabina a farvi la più elegante toeletta ed uscitone operò prodigi di valore e vinse la battaglia. E se avesse invece tracannato un bicchiere di Cognac, non avrebbe, credo, dato prova di maggiore coraggio.

Ma anche l'ostracismo che gli spavaldi d'austerità dànno ai fiori ed ai profumi è più dei piccoli che dei grandi fatti. Ogni qual volta il sentimento patriottico è fortemente scosso e si leva da un capo all'altro della patria il magico clamore di una gioia o di un dolore comuni, i fiori tornano al loro impero consueto e non c'è chi rifugga da loro. Così i forestieri meravigliarono che i giardini d'Italia crescessero tanti fiori quanti il popolo di ogni ordine e di ogni parte ne profuse sulla tomba del suo primo Re e del suo grande Eroe.

Coltiviamo, estendiamo i nostri frutteti e gli orti ed i giardini. Facciamo che le frutta saporite siano di tutti e per tutti, che il villano se ne disseti quando i sollioni

di luglio infuocano i campi e l'operaio nell'arsura delle officine, mandiamoli ai popoli, ai quali il sole non ne cresce, per ricambio di ricchezze e perchè mantengano alla nostra terra il vanto di *Magna parens*, e serbiamoci i fiori, per metterli intorno la cuna dei nostri bimbi e sulla tomba dei nostri cari, per farci benigne le nostre donne e sorridenti le città, e, se l'interezza della patria richiedesse nuove battaglie, per spargerne la via ai nostri soldati quando partiranno pel campo, per coronarli quando ne torneranno vincitori.

UNA PRELEZIONE
ED UN SAGGIO DANTESCO

PRELEZIONE.

Signori,

Prima di sedere al cavalletto e di accennare a contornare sulla tela, e prima di mettere sulla tavola girante la creta, il pittore e lo scultore videro già il quadro e la statua così compiuti e perfetti, quali certo non li otterranno per lunga e sapiente fatica. Sì, videro e vennero via via compiendoli e perfezionandoli senza opera della mano, senza materia e senza istrumenti. Passeggiando, per le vie della città o per sentieri campestri, oziando in apparenza alla vampa del camino, leggendo, discorrendo, pranzando, dormendo, essi crearono a sè stessi la visione dell' opera futura e trasfusero in quella creazione immateriale, tutte le forze di cui il loro ingegno è capace. Così quando ancora non ne è tracciata una linea sulla tavola, l'edifizio sorge e prende stabilità nella mente dell'architetto, il quale, può contemplandolo idealmente comporne e correggerne tutte le parti ed armonizzarle. Lo stesso segue del compositore di musica, del romanziere, del drammaturgo, del poeta, quand'anche l'opera loro debba riu-

scire così vasta e complessa, da non potersi poi, una volta estrinsecata, così facilmente abbracciare. E non solo il musicista può seguire mentalmente, prima di scriverla, il movimento generale della sinfonia, ma grazie un meraviglioso errore dei sensi, ode ogni nota e sa distinguere la parte di ogni strumento, e il commediografo assiste non solo all'intrigarsi e al distrigarsi del nodo drammatico, ma ascolta ogni parola e vede ogni gesto dei suoi personaggi. Questo fatto non segue che all'artista. Lo scienziato, a qualunque ordine di scienze appartenga, non riesce ad anticipare così interamente a sè stesso la contemplazione dell'opera propria, perchè questa consta in parte di elementi che sono fuori di lui e che egli non può nè predisporre nè prevedere con certezza. Anche qundo una fervida immaginazione scientifica fa balenare allo studioso l'intuizione di una verità, questa è sempre adombrata da dubbi che gliene contendono il godimento. Vi ha di più. Un vero scientifico esiste di per sè stesso quand'anche non riconosciuto nè intuito. Prima che il Galileo affermasse che la terra gira intorno al sole, questo fatto era vero ed è infinito il numero dei fatti veri dei quali non abbiamo oggi la più remota nozione. Ma prima che Michelangiolo pensasse e scolpisse il Davide, e prima che all'orecchio del Beethoven suonassero le sue angeliche sinfonie, quei prodotti dell'arte non avevano nessuna forma di esistenza e nessuna forma di esistenza hanno al giorno d'oggi le opere degli artisti che verranno dopo di noi. In una parola, lo scienziato non crea il fatto scientifico, mentre l'artista crea il fatto artistico e lo crea intero a sè stesso prima di dargli un principio di realtà.

Tutti noi adunque, cultori di arti diverse, abbiamo un periodo di attività mentale durante il quale l'opera no-

stra si genera, si sviluppa e si compie, seguendo un identico processo; durante il quale voi dipingete senza pennello, scolpite senza scalpello, io scrivo senza penna, l'architetto edifica senza mattoni o pietre e tutti adoperiamo lo stesso istrumento che è la facoltà imaginativa.

Inoltre, tutti quanti siamo, come si suol dire, del nostro tempo e del nostro paese. Il clima, le istituzioni, lo stato o torbido o pacifico della società, i movimenti politici, i grandi avvenimenti e le grandi catastrofi, agiscono similmente su tutti noi e determinano nella nostra produzione artistica un carattere speciale, il quale senza menomare le diverse qualità individuali la rende facilmente riconoscibile da quella di altri tempi e di altri paesi. Per darvi di questo fatto un esempio, grosso ma patente, osservate quello che accade nelle pubbliche esposizioni di belle arti e sui teatri, che sono i luoghi che raccolgono e fanno evidenti il maggior numero di fatti artistici, osservate, dico, quello che accade subito dopo l'avvenimento di qualche grande moto politico o di qualche grande sciagura. Pullulano per così dire i quadri, le statue ed i drammi allusivi da presso o da lontano a quel moto od a quella sciagura.

Vi ho detto che l'esempio era grosso e difatti molte di simili opere d'arte sono dovute a certe viste mercantili che le scemano di sincerità, ma il più delle volte tali viste mercantili determinarono l'esecuzione, non il concepimento dell'opera, la quale si offerse alla mente dell'artista quando questa agitata dal fatto reale creava imagini che lo riflettevano. Generando l'opera artistica per via di un identico processo, servendoci in origine di un identico istrumento, soggetti alle identiche influenze esteriori, è chiaro che quanti siamo, pittori, scultori, musicisti, poeti ed architetti, dobbiamo riconoscere l'esi-

stenza di certe norme comuni a tutte le arti, norme le quali non potranno mai ben'inteso discendere a tali particolari da insegnarci il modo di comporre un capolavoro, ma che sono tuttavia così assolute e positive da non potersi in nessun caso impunemente ignorare e violare. Il loro carattere di universalità ci è prova del loro dominio assoluto. Quando avremo accertato come esse reggano non solamente quell'arte che ognuno di noi prese a coltivare, ma tutte quante le arti ci faremo più facilmente persuasi della loro importanza. Io credo anzi di poter affermare che non vi hanno precetti assoluti fuori di quelli che governano ad un tempo tutte le forme del pensiero artistico. I minuti precetti, riguardanti la tecnica di ogni arte speciale possono venire invalidati o modificati dal tempo, dalla esperienza, dal genio o dal capriccio di un artista. Le sole leggi generali, di armonia, di chiarezza, di ordine, di precisione, sono eterne ed immutabili. Da ciò consegue la necessità di uno studio di raffronto fra le arti diverse, ma perchè questo riescirebbe troppo vasto per un solo insegnamento, vediamo di limitarlo prendendo a termine di confronto quella fra le varie arti, la quale ha più affinità con tutte le altre.

Esiste un'arte che ha per compito speciale di esprimere i diversi aspetti del pensiero e al cui dominio appartengono non solo i fatti materiali e sensibili, ma i sentimenti più reconditi dell'anima e le più sottili elocubrazioni della mente. Il suo utensile è la parola. Tutto ciò che la parola può significare, le appartiene.

Io non intendo di farvi qui l'apologia di un'arte a detrimento dell'altre. Le dispute oziose intorno la supremazia della pittura sulla scultura, o di questa su quella, o della poesia su entrambe, sono oramai cadute in di-

suso, e ognuno di noi è egualmente persuaso della eguale eccellenza di tutte le arti. Ma voi riconoscerete facilmente che l'arte della parola abbraccia un campo così esteso quanto quello aperto al pensiero umano.

Essa possiede per così dire, gli strumenti di tutte le arti, essa dipinge, scolpisce, edifica, suona. La musica, grazie la sua indeterminatezza, può svegliare in un punto del nostro cervello tale fascio d'idee o ricercare nel fondo dell'anima nostra tale misterioso viluppo di sentimenti, da parerci rivelatrice e compendiatrice di nuovi mondi non mai prima esplorati. Ma perchè quelle idee siano nettamente definite, perchè ci sia data la piena coscienza di quei sentimenti, occorre che la parola se ne impadronisca e li esprima. Così quando Dante scrive:

> A guisa di leon quando si posa,

presenta con parole agli occhi vostri una imagine scultoria, e quando dice:

> L'alba vinceva l'ora mattutina
> Che fuggia innanzi, si che di lontano
> Conobbi il tremolar della marina

dipinge con meravigliosa evidenza un quadro di paesaggio. La parola è la divulgatrice e la moltiplicatrice di tutti i fatti umani e quindi di tutti i fatti artistici. Quanti quadri, quante statue, quanti monumenti architettonici sarebbero ignorati alla maggior parte degli uomini e parlo degli uomini colti, se la parola non ne avesse recato loro una fedele e precisa rappresentazione! E di quanta oscurità sarebbero avvolti i grandi periodi dell'arte pagana e specialmente della pittura se le sue opere non ci fossero state gelosamente tramandate dai

libri? Se Omero non lo avesse descritto, chi più conoscerebbe lo scudo d'Achille? E la rappresentazione poetica che ne fece Omero è così viva e evidente che ad essa ricorrono per confronto gli archeologi, ogniqualvolta rinvengono per le terre dove fu Troia qualche frammento nel quale sperino di ravvisare la sacra arme dell'eroe. Voi stessi, per apprendere l'arte vostra e per insegnarla ad altri ricorrete all'arte della parola. E dico all'arte della parola, e non semplicemente alla parola, perchè questa, nuda e disordinata, avrebbe un'efficacia di gran lunga minore. Voi componete il vostro ragionamento e lo colorite allo stesso modo con cui componete e colorite il vostro quadro; ciò è tanto vero che esistono ragionamenti scientifici dotati di un valore artistico universalmente riconosciuto. Il Galileo, il Pascal, il Machiavelli, l'Erasmo, l'Humboldt, l'Hertzel, il Taine, sono per le stesse opere egualmente riputati in qualità di artisti e in qualità di scienziati.

Sarà dunque l'arte della parola, o dello scrivere quella che ci servirà di termine di confronto per accertare il valore e l'efficacia dei supremi precetti artistici che andiamo cercando.

Noi vedremo insieme mano mano, come l'arte dello scrivere, sorga, si sviluppi, raggiunga lo stato perfetto, decada, rinasca, parallela alle arti del dipingere, dello scolpire e dello edificare. Come a volte una preceda l'altra ,come a volte quella prenda il sopravvento e influisca su queste, e come a volte se ne ispiri e vada loro a rimorchio. Studieremo i diversi periodi artistici giovandoci della conoscenza dei diversi periodi sociali. Cercheremo di risalire dalle opere ai precetti, indagheremo in qual modo l'identico precetto possa governare le diverse manifestazioni del pensiero artistico, e finalmente

faremo di segnare i confini di ogni arte, persuasi che nulla più nuoce ad ognuna di esse quanto l'invadere il campo dell'altre. Questo è anzi l'argomento delle maggiori dispute artistiche dei giorni nostri, e nella confusione delle parti e degli attributi è forse da cercare l'origine del presente decadimento letterario. L'arte dello scrivere conscia della varietà e della ricchezza dei proprî mezzi si è fatta oramai prepotente ed invadente e agisce al modo dei grandi conquistatori, i quali allargando oltre misura il proprio dominio lo scemano di compattezza e di vigore. Noi abbiamo perduto la qualità più squisita fra quante ci fanno deliziosa la lettura dei grandi scrittori. Questa qualità è la discrezione o la misura. Siamo fatti indiscreti. L'azione che vogliamo esercitare sul pubblico è violenta e quasi dolorosa. Non ci contentiamo di dargli la compiacenza riposata e serena che sveglia l'attività del suo pensiero senza turbarne la limpidezza, ma percotiamo a gran colpi sul suo cervello, per metterlo in uno stato di attonitaggine che impedisca a lui l'esame dell'opera nostra, e salvi noi dal pericolo di vederne riconosciuta la vacuità. Di più siamo affetti di una avarizia fastosa. Nelle grandi città oltre il teatro dell'opera lirica, oltre quello della commedia, oltre il circo equestre e lo spettacolo degli acrobati e dei pantomimi esiste spesso un teatrucolo fuori mano dove si ammanisce al pubblico un misto composito d'operetta, di commediole, di ballo, di lazzo arlecchinesco, e negli intermezzi il cane sapiente, il salto mortale, la scimmia ed un sorbetto alla panna per soppramercato. Ci trovate il tenore sfiatato, il comicaccio rauco, la ballerina appesantita, il pulcinella slombato, e il sorbetto inacidito; non un cantante, non un attore, non un mimo, non una

goccia di latte nella panna. Così in cento libri del giorno. Per studio di parervi proteiforme, per amore di fasto col borsellino vuoto, l'autore vi appare pittore, scultore, musicista, fisiologo, archeologo e istoriografo e scrittore mai. Questo ben inteso dei libri cattivi; ma il vizio del tempo lo si deve cercare dove appare più evidente ed è chiaro che i buoni si studiano sempre e riescono talora a mascherarlo. Ciò non toglie che anche in essi appaia una nociva confusione di attributi, e la pretesa di volere costringere la parola a soverchiare il compito che le spetta. Per eccessiva cura di realtà noi vogliamo che la parola rechi ai sensi del lettore quella stessa vivace impressione che essi otterrebbero dalle cose reali; per ciò discendiamo a particolari minutissimi, facciamo esercizio di nomenclatura e stemperiamo la sostanza, che basterebbe appena a poche pagine, in un volume pieno di interminabili enumerazioni di oggetti. Questo difetto che, come tutti i difetti quando sono in voga, è spesso tenuto in conto di qualità, proviene da una mancanza di determinatezza del pensiero. Non sapendo renderci un conto esatto di quello che vorremmo dire, diciamo più dell'occorrente, per paura di scordare le cose essenziali. La colpa è della fretta, la quale ci impedisce il sereno e ponderato esame del nostro soggetto. Quando si vuol descrivere un paesaggio o triste o giocondo costa più fatica il ricercare quali siano gli elementi che lo rendono tale e il sceverarli dagli altri, di quanto ne costi l'enumerarne tutti i particolari, sicuri come siamo che gli essenziali si troveranno nel mazzo. Eppure l'effetto che ne risulta è affatto opposto a quello sperato. Il Foscolo, in un suo studio intorno al metodo da seguirsi nel tradurre Omero, cita un verso dove parlando di cavalli fuggenti è detto: Candidi,

grandi e corrono col vento. Qui l'idea e la forma hanno una esattezza, una precisione matematica. Uno scrittore d'oggidì, volendo rappresentare lo stesso fatto, ne farebbe argomento di un capitolo intero. Comincierebbe a descrivere la natura del luogo dove i cavalli fuggono, conterebbe le piante, i fossati, gli steccati, i tronchi rovesciati che ne potrebbero contrastare il cammino; poi dei cavalli sapremmo l'età, la razza, la storia e ci direbbe come portino il muso scappando, di che passo scappano, se di trotto o di galoppo, se la coda s'agiti al vento, se sono bardati o nudi ed altre mille cose minute, durante l'enumerazione delle quali i cavalli ci sarebbero usciti dalla vista. — Omero raccoglie in un verso i soli caratteri che nella velocità del corso ci possono colpire. Il colore, la grandezza, l'azione del fuggire. Candidi, grandi e corrono col vento. Ogni particolare aggiunto sarebbe soverchio e nocivo.

Lo studio di determinare il pensiero, cioè di renderci un esatto conto di quel che si vuol dire, lo studio di scegliere solamente gli elementi caratteristici e di dare, per così dire, aria allo scritto, si può agevolmente rintracciare in tutti i grandi scrittori. Nella vita di Temistocle Plutarco racconta come gli Ateniesi, vedendo minacciata dallo sterminato esercito di Serse la loro città, la quale non era difesa da mura, salirono sulle navi per combattere a Salamina, e mandarono le donne ed i fanciulli a Trezene dove ebbero festosissima accoglienza. E volendo Plutarco mostrare quale fosse questa accoglienza e quanta la ospitalità dei Trezeni, in luogo di descrivere l'arrivo a Trezene dei profughi Ateniesi e di raccogliere quanti più potesse esempi di cortesia, si limita a registrare un pubblico decreto il quale concedeva ai fanciulli atèniesi la facoltà di raccogliere a

piacimento i frutti delle campagne circostanti, aggiungendo che autore del decreto fu un tale Nicagora. Il tratto è semplicissimo; eppure quale altro o quale raccolta di altri, potrebbe meglio mostrare quanto la gente di Trezene fosse intenerita alla vista degli orfani ateniesi, pensando che la loro città era minacciata da una spaventevole invasione e che i loro padri erano andati a morire per la salvezza della Grecia? Non era una ospitalità ordinaria quella che offrivano i Trezeni, ma una ospitalità di famiglia. Moralmente l'esempio è delicatissimo, storicamente è dimostrativo al massimo grado, perchè non somiglia a nessun altro.

La Divina Commedia è riboccante di simili tratti di sobrietà efficace. Prendiamone uno fra i mille: nel secondo canto del Purgatorio, Dante e Virgilio sono in riva al mare, quello stesso mare che vedemmo tremolare poc'anzi, ed ecco:

> Un lume per lo mar venir si ratto
> Che il mover suo nessun volar pareggia.

Però non basta al poeta avere enunciato il rapido movere del lume, egli vuol dare maggiore contezza della sua velocità; ma in luogo di smarrirsi in descrizioni che lo dilungherebbero dal soggetto, sceglie un fatto dimostrativo, il più semplice ed efficace fra quanti si possano immaginare:

> Dal qual (lume) com'io un poco ebbi ritratto
> L'occhio per dimandar lo Duca mio,
> Rividil più lucente e maggior fatto.

Quale maggiore segno di una velocità vertiginosa? Il lume era apparso laggiù, nella lontananza profonda del mare. Dante si volge appena a Virgilio, per diman-

dargli: Che sarà? e già in quell'attimo il lume si è di tanto avvicinato che egli lo rivede maggiore e più lucente.

Ho affermato più sopra che l'arte della parola, possiede per così dire gli strumenti di tutte le altre arti; che essa dipinge, scolpisce ,edifica, suona. Ma la proposizione va intesa con una certa misura, e non bisogna confondere il fine, la ragione di un'arte coi suoi attributi. Ora la letteratura ha o dovrebbe avere per compito speciale, lo studio dei fenomeni interni dell'anima, i quali sfuggono in gran parte ai mezzi di cui dispongono le altre arti. Quanto le altre possono esprimere meglio di lei, dovrebbe lasciarlo a quelle. La parola dipinge, sì; ma purchè l'oggetto della pittura sia per sè stesso evidentissimo e si possa compendiare in pochi tratti, la parola scolpisce, ma purchè l'azione, il movimento della statua sia così chiaro da apparire appena accennato. Quando occorra discendere a particolari ogni efficacia è perduta. E la ragione è patente. I particolari, in un vero quadro ed in una vera statua, sono tutti contemporaneamente presenti. Una sola superficie li comprende tutti quanti, sicchè l'occhio può abbracciarli in un colpo e la mente farli insieme contribuire alla efficacia totale dell'opera. Invece espressi con parole, essi non si presentano più aggruppati, ma disposti successivamente. Come una parola viene di necessità dopo un'altra, così un tratto viene di necessità dopo un altro e mentre il secondo vi colpisce, il primo s'abbuia, e quando leggete il terzo s'abbuia il secondo e il primo vi fugge di mente. D'altronde per quanto la parola sia precisa, vi sono minutezze che le sfuggono. Quando lo scrittore, volendo fare il ritratto di un uomo, vi avrà detto per esempio che il suo naso è affilato, lungo

e leggermente inclinato a destra, avrà detto di esso tutto quanto può dire, eppure un naso può essere, e voi lo sapete, in mille modi affilato, in mille modi lungo, in mille modi leggermente inclinato a destra, tanto che mille nasi affilati lunghi ed inclinati possono non somigliarsi affatto fra di loro.

Non così della pittura e della scoltura, dove la imagine non è espressa con termini necessariamente indeterminati, ma significata nella sua viva realtà. Un ritratto dipinto non può lasciar dubbio intorno all' imagine presa a raffigurare; essa è quella e non altra, i suoi caratteri essenziali e gli accessori sono tutti presenti, si compenetrano insieme ; una linea così sottile che non ha corpo, un'ombra così trasparente che non ha nome, un colore, così sfumato che non ha essenza, bastano a specificare la imagine, a renderla dissimile da tutte le altre. I ritratti scritti invece, creano tante imagini diverse quanti sono i lettori. Perciò i buoni scrittori non vi daranno dei caratteri esterni e visibili dei loro personaggi se non quanto è in diretto rapporto con l'indole loro e con le varie condizioni d'animo lasciando il resto alla imaginazione dei lettori. Da ciò l'aggettivo di *accorto* legato per uso al sostantivo *lettore*. Il detto volgare di *accorto lettore* compendia appunto questa profonda ed eterna verità: che lo scrittore deve lasciar campo alla intelligenza ed alla fantasia del pubblico, e contentarsi molte volte di svegliarla e di attivarla perchè il lettore di un libro ama e deve per così dire collaborare col suo autore. I migliori libri sono quelli che ci fanno pensare oltre il loro contenuto. Ma oramai sulla accortezza del pubblico gli scrittori sembrano contar poco e all'accorto lettore non resta più nulla da fare. Gli scrittori dicono tutto diffusamente

e minutamente. Ma sapete perchè? Ciò che educa, governa, tempera e fa lo scrittore austero contro sè stesso è l'idea. L'idea innamora di sè la mente che l'ha pensata e vi soggiorna, vi si matura, vi si completa e non ne esce che armata come Minerva dal cervello di Giove. Come prima l'abbiamo concepita essa è cosa nostra perchè nata in noi e di noi perchè informata dell'indole speciale del nostro ingegno. La sua gestazione, laboriosa e spesso dolorosa, la vincola a noi come alla madre il figlio, e non c'è pericolo che ci sfugga di mente tanto la gelosia materna è vigilante. Le *cose* invece, *i fatti* che sono fuori di noi, non si imprimono così durevolmente nell'intelletto; perciò questi si registrano uno dopo l'altro, come ci pervennero, inquieti sempre di smarrirli nella frettolosa osservazione dei seguenti. Ora la letteratura dallo studio dei fenomeni interni è passata a quello degli esterni. In luogo di raccontarci, l'anima umana, ci racconta le cose. L'idea è bandita e derisa; non esistono che realtà visibili e tangibili. Dal principio largo giustissimo, che anche la realtà può entrare nel dominio dell'arte, si venne a quello meschino ed illiberale, che l'arte debba ridursi alla sola realtà, e ad una realtà materiale e sensibile.

E gli scrittori rinnegarono quasi la qualità d'artista e vollero gabellarsi per scienziati, di che i veri uomini di scienza ridono e con ragione. Se la cosa si riducesse ad una lustra di prefazioni positiviste, il male non sarebbe grave. Le teorie passano e i libri, se buoni rimarrebbero; ma dacchè la prima cura fu rivolta alle cose, le idee furono lasciate in abbandono. Se è vero che in arte ogni soggetto è interessante, per ciò solo che corrisponde ad un fatto reale esistente, non c'è ragione di escluderne nulla. Il reale ma insignificante fatterello

raccolto nella cronaca dei giornali, ha più valore artistico che non ne abbia la favolosa spedizione degli argonauti alla conquista del vello d'oro. Di qui il diluvio di bozzetti che inondò le vetrine dei nostri librai; bozzetti dove un magro intingoletto di favola è affogato in una salsa brodolosa di descrizioni interminabili. Guardate il teatro. Mano mano che si complica l'apparato scenico va immiserendo la sostanza drammatica. In questi ultimi tempi fu rappresentato a Parigi un dramma bizantino che levò a rumore il mondo intero. E le trombe della fama recarono a tutti i popoli colti la descrizione dei scenari, e ne vantarono la realtà ingannatrice, e lo sfarzo dei vestiari, dove era seta vera, vero velluto e perle vere e vero oro. Ma il vero dramma non c'era o faceva le grinze dapertutto.

Non così apparivano sulla scena le vaste concezioni drammatiche di Eschilo e di Sofocle, dove era tanta verità umana, da sdegnare la realtà dell'apparato. Nè perchè il pubblico avvertisse quanto Amleto, e Otello e Re Lear fossero uomini vivi e reali, occorreva, tanta studiata e disturbatrice precisione di scenari. I sensi erano quasi interamente esclusi dal compiacimento artistico che davano quelle altissime rappresentazioni; il poeta non si rivolgeva agli occhi dello spettatore, bensì all'intelletto e gli bastava scrivere a grossi caratteri sulla tela di fondo la parola: foresta, perchè ognuno, accendendo la propria alla fiammante fantasia del poeta, creasse immaginando a sè stesso, la visione di quella più acconcia forestá dove potessero seguire i fatti rappresentati.

Non vorrei essere frainteso. Non contendo alla realtà il campo dell'arte, nè vorrei come autore drammatico ricondurre l'apparato scenico ai cartelloni colla scritta.

Ma temo che le arti della parola, siano uscite in questi ultimi tempi dai limiti loro assegnati, e vorrei un giusto accertamento di confini. Io credo fermamente che ogni artista debba rinchiudersi nell'arte propria, e mirare a ciò che specialmente le appartiene. Credo che lo scrittore debba proporsi più di significare idee che di rappresentare oggetti, che il romanziere debba frugare nell'anima e fare più analisi d'affetti che inventari di mobilie e il drammaturgo più attendere a tratteggiare caratteri che ad allestire spettacoli sbalorditivi.

Devo aggiungere che voi dovete più far quadri che scene di romanzo, e statue che incarnazioni di concetti astratti? Certo se mai vi sono arti a cui appartenga di pien diritto ed eslusivamente la rappresentazione della realtà, queste sono le arti plastiche cui attendere, alle quali fu dato appunto il nome di arti imitative, ed il cui linguaggio consiste nelle realtà sensibili della forma e del colore.

Perciò un quadro ben disegnato e ben colorito ed una statua bene formata, hanno in ciò solo i caratteri essenziali dell'opera artistica. Tuttavia, io lo domando a voi stessi, e a quelli di voi i quali per avventura professino più caldamente il disprezzo del così detto: *soggetto*. Prima di mettervi all'opera, che andate voi cercando colla mente? Quanti ne ho intesi io di pittori e dei più riputati, per sincero amore di realtà raccontarmi il quadro non anche abbozzato e commentarmelo ed innamorarmene quando ancora non aveva nè forma nè colore! Quante volte, accompagnandomi con pittori di paesaggio, armati essi degli attrezzi pittorici, io di qualche libro o del taccuino, li vidi, prima di piantare in terra la seggiolina a treppiedi, rivolgersi ai quattro capi dell'orizzonte e aggirare più volte tutta la rosa

dei venti, facendo della mano visiera agli occhi per incorniciare una parte di paese, e cercando smaniosamente il punto dove fissarsi. Che cercavano essi? La forma ed il colore erano dapertutto intorno a loro. Da per tutto vi erano oggetti disegnabili e rappresentabili in tutti gli aspetti compresi nella visuale. Qual era l'elemento che doveva determinare la loro scelta? Un'armonia di linee e di colori che svegliasse nell'animo loro un movimento qualsiasi, che lo facesse vibrare oltre il consueto. Voi avete creato una parola che comprende tutti questi elementi ideali, e non volendo accettare il termine un po' astratto, un po' filosofico, di *soggetto*, nè quello più astruso di *concetto*, avete preso a dire: il *motivo*. La parola è usata specialmente fra gli artisti che più sdegnano le attrazioni dell'idea, eppure essa ha più portata filosofica che non ne abbiano tutte l'altre che dissi. In quel movimento, in quella vibrazione dell'anima è infatti il vero *motivo* dell'opera d'arte, la causa determinante senza della quale l'intelletto dell'artista non si agita e non crea. Quando voi cercate il *motivo* cercate qualche cosa che non è compreso nella tecnica dell'arte, che pure estrinsecandosi per via della forma e del colore, non è nè forma nè colore, qualche cosa che nessuno può insegnarvi a cercare, che nessuno può nettamente definire, i cui caratteri sono così varii e molteplici che sfuggono a qualunque enumerazione, che è al quadro od alla statua ciò che la forza intellettiva è al corpo nostro, che nessuno sa nè dove risieda nè per via di quali congegni si esplichi, ma che tutto lo illumina, cercate, in una parola, l'ultimo ed eterno mistero di tutte le arti e di tutte le scienze, che si chiama: la vita.

La vita, ecco il vero soggetto, e il primo essenziale

argomento di tutte le arti. Io ho nel mio studio, appesa alla parete sopra il mio scrittoio, la riproduzione fotografica di una figura dell' Holbein. Dei caratteri materiali della realtà le mancano il colore ed il rilievo. Non raffigura nè un personaggio storico il quale desti nell'animo mio rimembranze estranee al valore estrinseco dell'imagine dipinta, nè questa è mossa a tale azione violenta che tragga a sè la mia fantasia e la scuota, non ha, si può dire, soggetto enunciabile, eppure io non levo gli occhi ad essa che essa non mi parli, tanta è la forza volente del suo sguardo e la concentrazione pensante di tutte le linee del viso. Ho nel mio studio altresì, un paesaggio del Fontanesi. Un piccolo quadretto, tutto cielo e prati umidi e vaporosi di rugiada. Non contorni aspri, nè combinazioni stupefacenti di linee, nulla di ciò che è chiamato volgarmente: una veduta; ma v'è dentro lo spirito che Virgilio rinveniva nella natura: *Spiritus intus alit,* e giustifica la sentenza di un delicato filosofo moderno. il quale disse con giusto ardimento: Un paesaggio è uno stato dell'anima.

Così nella figura dell' Holbein, come nel paesaggio del Fontanesi c'è la *vita* cioè quel tanto d'idea e lasciatemi dire, d'ideale, senza di che, non vi ha opera artistica. E quel tanto d'idea e d'ideale, lo si può rinvenire dapertutto nei maggiori come nei più umili prodotti dell'arte. Non sono i soggetti vistosi nè le pretese letterarie che fanno i grandi quadri e le grandi statue. Anche per voi io domando una severa delimitazione di confini. Voi dovete dipingere e scolpire, ma dipingere e scolpire con animo d'artista, ma eleggere con animo d'artista il vostro soggetto, il vostro *motivo.*

L'opera d'arte, lo vedemmo in principio, scaturisce in voi come in noi per una identica sorgente. Tutti

siamo egualmente figli dell'idea. Per ciò l'arte è eterna e si rinnova continuamente. Se il numero delle cose materiali ha un limite, il numero delle idee è infinito. La materia inerte ha un solo aspetto che non muta, la materia viva varia ad ogni istante. Si può concepire il giorno in cui non esistano più cose nuove, non il giorno in cui non esistano più nuove sensazioni prodotte in noi dalle cose. Ci saranno sempre serenità di meriggio, tristezze di tramonti, atti, gesti, espressioni del viso, stupori di bambini, candori di fanciulle, trasporti d'amore, le malinconie d'abbandoni, non mai prima raccolti e tradotti in imagini artistiche. Sulle fronti umane passarono nubi e splendettero raggi che poi disparvero senza lasciare traccia. Ci sono sorrisi che da secoli errano sulle labbra umane, e che nessun artista colse ancora al passaggio. Ma ognuna di quelle nubi, di quei raggi e di quei sorrisi troverà un giorno l'occhio vigilante che avvertirà e la mano sapiente che la fisserà sulla tela, sul marmo, sulle pagine di un libro o nelle note di una sinfonia, ed altre nubi, altri raggi ed altri sorrisi passeranno sulla fronte e sulle labbra degli uomini, sorgente inesauribile di sempre nuovi argomenti per l'arte.

Ho finito signori. Prima di accingermi all'onorevole incarico che mi venne affidato, ho voluto dirvi in termini generali in qual modo io consideri il compito delle diverse arti. Discenderemo in seguito ai particolari. Siccome prima di uscirne è meglio e più agevole studiare quello che ci troviamo ancora in casa, così comminceremo in casa nostra e ci faremo dai primordi della lingua e della letteratura italiana. Io devo recare alla vostra conoscenza le maggiori opere letterarie raffrontandole colle maggiori delle arti vostre e collegarle in-

sieme coll'indole generale dei tempi che le produssero. Non vi darò precetti, ma esempi. Non spetta a me il farvi artisti. Io devo farvi colti in materia d'arte e di letteratura. Del resto artisti non vi farà nessuno e, come ben disse il Taine, ciò non appartiene ai maestri, ma ai genitori. E a voi in gran parte se avrete la operosità tenace e paziente. Non c'è precetto teorico, che possa sostituire l'ingegno o lo studio perseverante. I precetti teorici non servono che di scorciatoia, chi vuol farsi la strada da sè, se gli riesce, padrone. Un dotto generale da tavolino diceva un giorno: Napoleone I aveva questo di buono che vinceva sempre le battaglie, ma non avrebbe saputo prendere un esame di strategia.

Signori, io vi auguro di vincere sempre le vostre battaglie.

LA LUCE NELLA DIVINA COMMEDIA

Io temo assai che quanti conoscono a fondo la Divina Commedia e le altre opere di Dante Alighieri, e sanno penetrarne il senso recondito, a leggere il titolo della mia conferenza, mi abbiano dato se non proprio di pazzo, almeno, con pietoso eufemismo, di temerario. Il mio tema infatti contiene virtualmente la luce che splende a gli occhi e quella che splende all'anima e la infiamma, quella « luce intellettual piena d'amore » nella quale si compendia tutto il divino e tutto l'umano che troviamo raccolto nel sacro poema. Se davvero, come Dante ammonisce nel « Convito », le scritture si dovessero esporre per quattro sensi: il letterale, l'allegorico, il morale e l'anagogico, il discorso di un'ora non potrebbe bastare, non che ad esaurire il mio soggetto, nemmeno a dichiararne e quasi potrei dire, ad enumerarne le parti.

Ma anche a voler tralasciare il significato simbolico delle luci diverse nei diversi momenti del poema, anche a mettere colla debita riverenza in disparte l'Etica e la Teologia, la sola esposizione del sistema astrono-

mico quale era concepito ai tempi di Dante, principio fontale di tanti raggi, e quella delle nozioni fisiche riferite ai fenomeni luminosi, sarebbe materia ad un poderoso volume.

E ancora potrebbero appartenere al tema della luce molte e diverse dissertazioni di storia e di politica, poichè sono in gran numero nella Divina Commedia gli splendori, le lumiere, i raggi, i chiarori, nei quali il poeta ravvisa re, principi, eroi e savi, che nelle tre cantiche trovano sede e grado rispondenti in alcun modo all'azione che essi esercitarono durante il breve lor passaggio attraverso l'Aiuola che ci fa tanto feroci.

Se avessi concepito l'ardimentoso proposito di intrattenervi di tutte queste cose, contro la ragione filosofica che affida al singolare l'espressione dell'entità, avrei intitolato la mia conferenza: « Le luci » e non « La luce ». Questa parola, che nel plurale è molto insolita ai nostri discorsi, avrebbe espresso che intendevo di considerare diverse essenze di luce, e invece la stessa voce al singolare che ricorre ad ogni momento nell'uso quotidiano per esprimere ciò che illumina e rende visibile le cose, mi parve dovesse fissare i termini nei quali intendo di contenermi.

Nella lettura del testo io mi atterrò dunque al senso letterale che Dante istesso stima dover andare innanzi a tutti gli altri, siccome quello « nella cui sentenza gli altri sono inchiusi »; quel senso letterale, nel quale è riposta l'eccellenza artistica della Divina Commedia e la ragione della sua eterna giovinezza, perchè i poeti ed i poemi vivono nella mente e nel consenso dei più; e da tale consenso prendono gli studiosi animo alle indagini e fervore alle dispute erudite, come ne trag-

gono le indagini e le dispute ragione ed efficacia. E mi par certo che se non fossero vivi nel popolo Francesca ed il Conte Ugolino ,e se le donne ed i giovani non amassero ripetere i versi soavissimi, le fiere imprecazioni e ripensare le belle imagini del grande fiorentino, non si sarebbe sparso tanto inchiostro per impersonare il Veltro o per ricercare se abbia a riconoscere piuttosto la Teologia, o la Sapienza, o la Grazia, o la Monarchia imperiale, o l' Intelligenza attiva, o la Rivelazione, o la Chiesa militante in quella Beatrice, cui i simboli disputati possono aggiungere contenuto filosofico, ma che trae la sua essenza poetica dalla reale bellezza, dalla morte reale, dal reale amore del poeta giovinetto.

A dir vero, il mio proposito era di ridurmi alla rappresentazione artistica della luce nel solo Paradiso. Ma oltrechè in questi argomenti a circoscrivere il tema non ne è scemata la mole e quasi sempre ne è accresciuta la difficoltà, bisognava pure mostrare l'ascensione graduale nella luce in tutto il poema e fare quindi, non fosse che per raffronti, frequenti scorrerie dalla terza cantica alle due prime. E poichè mi era lecito piantar la mia siepe dove meglio mi pareva, stimai prudente di comprendere nella sua cinta tutto quanto il poema, onde cansar la fatica di doverla scavalcare ad ogni momento, operazione che induce una perdita notevole di tempo ed una destrezza che non mi sento di avere.

Già anche a non dichiararlo, non c'è chi non comprenda di suo che il regno della luce è il Paradiso. Nell'Inferno essa poco penetra e meno risplende; nel Purgatorio, le è data su per giù la stessa parte che ha per noi mortali sulla faccia della terra; è cioè ele-

mento primario di vita, ma non tutta la vita nè il modo di essa; mentre invece nel Paradiso la luce appartiene alla essenza stessa degli spazi e degli spiriti che vi si aggirano, così che costituisce insieme il fondo della scena, la forma visibile dei personaggi e molte volte il modo del loro linguaggio.

Ciò premesso, mettiamoci nella via che, a farlo apposta, ci mena, volendo noi discorrere della luce, fra le più dense tenebre in cui siasi mai sprofondato occhio umano. C'è la luce nell'Inferno? Lasciamo il sole che monta in su nel primo canto ed il giorno che già dilegua al cominciar del secondo, innanzi che il poeta e la sua guida si affaccino alla porta infernale. Negli altri canti accenna alla luce Virgilio quando per ammonir Dante del tempo che incalza, gli richiama alla mente il moto avvicendato degli astri:

> Già ogni stella cade che saliva
> quand'io mi mossi;

o il volgere delle costellazioni:

> Chè i pesci guizzan su per l'orizzonte
> E il Carro tutto sovra il Coro giace;

o della luna «che ier fu tonda», e sta ora sotto i loro piedi, onde poco tempo oramai è loro concesso.

Accennano alla luce gli spiriti dannati, rammentandone con acerbo rammarico la dolcezza:

> Tristi fummo,

lamentano gli irosi,

> Nell'aer dolce che del sol s'allegra
> Portando dentro accidioso fummo;

e Cavalcante Cavalcanti chiama « dolce lome » il lume diurno; e Guido Guerra, Tegghiaio Aldobrandi e Jacopo Rusticucci pregano dal poeta che la gente viva li ricordi, quand'egli tornerà a riveder le belle stelle. Ma questi sono accenni e reminiscenze di luci remote e perdute, non rappresentazioni di luce attuale e presente.

Da poi che Dante s'affaccia alla triste riviera d'Acheronte fino a quando esce con Virgilio a riveder le stelle, in un punto solo s'incontra la luce, ed è nel Limbo, sulla proda della valle d'abisso dolorosa dove una lamiera fa luccicare come smalto la fresca erba del prato e rende luminoso il luogo alto ed aperto che accoglie Dante sesto coi cinque poeti. Da quel punto in fuori, per tutti i cerchi dell'Inferno è tenebra fitta.

Non c'è, si può dire, un sol canto che non richiami alla mente del lettore la caligine che avvolge tutte quante le cose. Già le genti che si affollano al passo d'Acheronte fanno risonare di pianti e di alti guai l'aere senza stelle; il nocchier della livida palude le menerà fra le tenebre eterne, in caldo e in gelo. Lasciato il Limbo i due poeti vengono « in parte ove non è che luca »; la bufera infernale turbina « in loco d'ogni luce muto ». Dante domanda a Virgilio che siano le genti che l'aer nero così castiga. La piova e la grandine, onde sono flagellati i golosi, si riversano per l'aer tenebroso. Virgilio grida a Plutone, non esser senza ragione l'andar al cupo. E di nebbia folta, di aer grosso e scuro, di fumo, di cecità, di luoghi mirabilmente oscuri, di fosco, di buio, di cupo è parlato, dico, in ogni cerchio ed in ogni girone, anche dove i dannati scontano nel fuoco le peccata ed ognuno di essi è avvolto nella sua fiamma.

Eppure la notte continua e profonda non impedisce

a Dante di vedere le genti infere, nè di riconoscerne i tratti e seguirne i moti, nè a queste di veder lui. Che ciò avvenga delle anime vestite del foco che le incende, si capisce. Ma ciò non segue di tutte nè, non di gran lunga, del maggior numero; nè si può credere che l'elemento rischiaratore sia nel fuoco che sventola in fiammelle o ribolle in più cerchi. Già fu notato che nell'inferno dantesco il fuoco non fa luce. Esso brilla senza spander chiarore; si mostra, ma non rivela intorno gli aspetti delle cose. Le torri di Dite fiammeggiano bensì da lungi, ma sotto le loro mura arrossate dal fuoco eterno gli angioli piovuti dal cielo chiamano buia la contrada. Ciò significa che il raggio che ne emana ha il solo poter di apparire esso stesso, ma non quello di distribuire chiarezza. Così sulla porta di Dite l'aere è nero e la nebbia spessa, e sotto le falde di fuoco che piovono dilatate siccome neve in alpe senza vento, i luoghi permangono bui. Perfino in quell'ottava bolgia dove le fiamme errano intorno a miriadi volitando, la notte non ne è punto attenuata, e se il poeta dice che essa di tante fiamme risplendea, intende che queste risplendevano in essa, ma senza rischiararla più che le lucciole nelle notti estive non rischiarino i campi:

> Quante il villan, ch'al poggio si riposa,
>   Nel tempo che colui, che il mondo schiara,
>   La faccia sua a noi tien meno ascosa,
> Come la mosca cede alla zanzara,
>   Vede lucciole errar per la vallea,
>   Forse colà, dove vendemmia ed ara;
> Di tante fiamme tutta risplendea
>   L'ottava bolgia; si com'io m'accorsi,
>   Tosto che fui là 've 'l fondo parea.

Ben altrimenti segna il poeta, e vi insiste con note

speciali e ripetute, la virtù di quel foco che vedemmo dianzi brillare nel Limbo. Esso è il solo che nell'Inferno prenda nome di: lumiera. Di esso dice aperto il poeta, che vinceva emisperio di tenebre, o, come altri vuole, che era cinto da un emisperio di tenebre; per esso egli discerne

che orrevol gente possedea quel loco;

esso rende luminoso il luogo aperto ed alto ove si riducono i sei poeti. E perchè Dante è uomo che non parla e non tace senza ragione, e, parlando in un punto, vuole s'intenda perchè egli si tacque in quell'altro e viceversa, l'insistenza che egli pone nel dichiarare gli attributi luminosi della lumiera dimostra sempre più muti d'ogni luce tutti gli altri fuochi e le fiamme ed i bollori infernali. A quel modo che le ombre dei dannati sono vanità che par persona, essi mi sembrano vanità che pare raggio.

D'altra parte non in tutti i cerchi dell'Inferno ruggono fuochi, mentre in tutti il poeta scorge dannati e li ravvisa. Gli esempi sono troppi. Basti accennare a quel secondo cerchio dei lussuriosi dove egli non pure s'àffisa nell'ombre, quando queste gli si fanno da presso, ma Virgilio gliele addita in moto, travolte nella bufera che mai non resta, ed egli le discerne ed avverte il modo del loro volo, sì che Paolo e Francesca gli paiono al vento esser leggieri. Qui non sono fiamme nè bollori. Come vede egli dunque? Dove sono gli elementi della veduta? Vogliamo ricorrere alla comoda spiegazione della licenza poetica? E perchè Dante è Dante, usargli indulgenza ed assolverlo della contraddizione dei termini?

E se egli le vedesse invece quell'ombre, non per chia-

rore che sia intorno ad esse, ma per non so quale arcana fosforescenza che ne esali?

Devo dire che fino dalle prime letture dell'adolescenza, cioè dall'età in cui il fantastico ha più presa sulle nostre menti e ne esce in figurazioni semplici e suggestive, io non seppi concepire mai gli spiriti dell'inferno dantesco altrimenti che in vista di tenui albori erranti nella oscurità, resa da quelli più oscura e quasi fatta sensibile?

A me fece sempre meraviglia il silenzio che su questo punto serbano i commenti e le dichiarazioni artistiche, pur tanto feraci di spiegazioni spesso inverosimili su altri punti. Eppure da quei pallidi bagliori, da quelle forme umane albeggianti nella notte eterna, la visione infernale acquista una terribilità prodigiosa. Ma Dante non ne dice mai parola. Occorreva proprio che la dicesse? Non così forse ci si rappresentano i fantasimi, onde sono popolate le paurose veglie infantili? E che altro è nella fantasia popolare uno spettro se non una vana incandescenza nelle tenebre? E Dante istesso in altri luoghi del poema ed in altre opere non attribuisce forse ai moti dell'anima umana una essenza luminosa? Si sarà questa tutta spenta nell'Inferno? Eppure qualche luce divina scende ancora nelle anime penanti in eterno. Quando Farinata predice a Dante l'esilio, questi che aveva poc'anzi inteso come Cavalcante Cavalcanti ignorasse se il figlio Guido fosse vivo o morto, gli domanda come avvenga che i dannati leggano nel futuro e non nel presente. E Farinata:

> Noi veggiam, come quei ch'ha mala luce,
> Le cose, disse, che ne son lontano,
> Cotanto ancor ne splende il sommo duce...

E se gli spiriti serbano una larva di figura, non potranno serbare quasi un lucore di vita?

Provatevi a rappresentarvi a questo modo la veduta dell'Inferno, provate a vestire i dannati di una sottile nebbia opalina, di un dubbio velo d'alabastro, o di un pallore lumeggiato, come di cadavere su cui batta la luna, per modo che ne appaiano le fattezze, o dolorose, o crucciate, o sdegnose, o severe, o irose, o disperate; mirateli sotto il vento che li aggira, sotto la grandine e la neve che li flagella, o nella belletta negra, o tra fiammelle corrusche, o tra il fuoco che piove a larghe falde sul sabbione, o nella ghiaccia o nell'ultimo tenebrore, così che a seconda dell'elemento che li avvolge e a seconda pure dell' interno strazio, rendano diverse intensità o tenuità diverse di fatua chiarezza; e dite se tale non dovette essere la visione infernale del poeta, che meritò di essere chiamato il poeta della luce, e che come della luce vide ed espresse i più acuti fulgori nella vita eterna, così dovette oltre le tenebre della eterna morte e dentro essa, vederne e segnarne quasi le ultime larve spettrali.

Usciamo dalle caverne infernali a più spirabil aere, e facciamoci in quel Purgatorio dove la nostra umanità riposa, commossa ma non più sgomenta, in cerchi pieni di luce, fra dolori pieni di speranza. Ho detto sopra che alla luce è data nel Purgatorio su per giù la stessa parte che ha per noi mortali sulla faccia della terra, ma questo va inteso del fondo della scena dove si alternano, per quanto è lunga la cantica, le diverse chiarezze diurne che mandano ombre dai veri corpi in cui s'imbattono e le dolci digradate luci crepuscolari. Dante e Virgilio giungono alle basse falde del Pur-

gatorio nell'ora che precede il sorgere del sole, quando ancora ride in cielo Venere e già l'Orsa è discesa sotto l'orizzonte.

Dolce color d'orïental zaffiro,
Che s'accoglieva nel sereno aspetto
Dell'aer puro infino al primo giro,

Agli occhi miei ricominciò diletto,
Tosto ch'io fuori usci' dell'aura morta,
Che m'avea contristati gli occhi e 'l petto.

Lo bel pianeta, che ad amar conforta,
Faceva tutto rider l'Orïente,
Velando i Pesci, ch'erano in sua scorta.

Dante dovette essere innamorato di quest'ultimo scintillare degli astri notturni e delle prime chiarezze antelucane. Non c'è ora del giorno, alla quale egli ritorni con più studioso amore di mostrarne tutti i delicati e mutevoli aspetti. Egli ne conosce le più tenui gradazioni di colore, il soffio che la precede e l'annunzia agli uomini e alle cose ed i suoni che la salutano. Quante volte nel tempo dell'esilio non vi avrà egli attinto fortezza d'animo e limpidezza di mente, perseguendo la sua visione poetica su per i dorsi degli eccelsi monti, a lui cari e ben noti, conscio com'egli era dalla sua virtù purificante, onde

la mente nostra, peregrina
Più dalla carne, e men dai pensier presa,
Alle sue vision quasi è divina.

Quell'ora che egli chiama « la chiarissima ancella del sole » gli ritorna alla mente per similitudini, perfino nel Paradiso, anzi nell'Empireo :

Quando 'l mezzo del ciel, a noi profondo,
Comincia a farsi tal, che alcuna stella
Perde 'l parere infino a questo fondo :

E come vien la chiarissima ancella
Del sol più oltre, così 'l ciel si chiude
Di vista in vista infino alla più bella;

e poco appresso, sempre nell'Empireo:

Io levai gli occhi; e come da mattina
La parte oriental dell'orizzonte
Soverchia quella dove il sol declina;

Così, quasi di valle andando a monte,
Con gli occhi vidi parte nello stremo
Vincer di lume tutta l'altra fronte.

Nel Purgatorio noi possiamo seguire ne' suoi successivi momenti il viaggio diurno del sole, dal primo impallidire delle stelle al loro vespertino riaccendersi. E se il poeta si sofferma di preferenza nelle ore crepuscolari, ciò avviene perchè esse sono più dell'altre ricche di colori e di recondite armonie.

Innanzi che l'aurora chiarisca al balzo d'oriente, gli animali ne avvertono la prossima venuta:

Nell'ora, che comincia i tristi lai
La rondinella presso alla mattina...

poi le plaghe orientali si tingono di rosa:

Io vidi già nel cominciar del giorno
La parte oriental tutta rosata
E l'altro ciel di un bel sereno adorno.

L'alba rivela gli aspetti delle cose:

L'alba vinceva l'ora mattutina
Che fuggia innanzi, sì che di lontano
Conobbi il tremolar della marina.

Poi le chiarezze fatte splendori invadono tutta la volta celeste:

> E già per gli splendori antelucani
> Le tenebre fuggian da tutti i lati.

Il sole non appare ancora, ma lo annunzia imminente il cielo fatto quasi fulvo oro:

> Si che le biancre e le vermiglie guance.
> Là dove io era, della bella aurora
> Per troppa etate divenivan rance.

Ed ecco il sole, ma ancora temprato dai vapori:

> E la faccia del sol nascere ombrata
> Si che per temperanza di vapori
> L'occhio lo sostenea lunga fiata.

E dai vapori esce arrossato:

> Il sol che dietro fiammeggiava roggio.

Poi prende spazio nel cielo:

> Tutti eran già pieni
> Dell'alto dì i giron del sacro monte.

Lotta colla rugiada che, se protetta da qualche ombra, gli resiste alcun tempo:

> Quando noi fummo dove la rugiada
> Pugna col sol e per essere in parte
> Ove adorezza, poco si dirada...

Il sole acciecca:

> Ma come il sol che nostra vista grava
> E per soverchio sua figura vela.

Tocca il sommo dell'arco:

E più corrusco e con più lenti passi
Teneva il sole il cerchio del merigge.

Poi prende a declinare:

E già raggiando, tutto l'occidente
Mutava in bianco aspetto, il celestro.

Il sole discende:

Lo sol sen va, soggiunse, e vien la sera;
Non v'arrestate, ma studiate il passo,
Mentre che l'occidente non s'annera.

S'abbassa sempre più:

Dritta salia la via per entro il sasso
Verso tal parte che toglieva i raggi
Dinanzi a me del sol ch'era già basso.

Sparisce:

Che il sol corcar per l'ombra che si spense
Sentimmo dietro ed io e li miei saggi.

Ma gli aspetti visibili dell'ora crepuscolare sono meno gravi e dolci degli affetti che essa desta nell'animo umano, e questi raccoglie e significa il poeta:

Era già l'ora che volge 'l desio
Ai naviganti, e intenerisce il core,
Lo dì ch'han detto ai dolci amici addio;
E che lo novo peregrin d'amore
Punge, se ode squilla di lontano,
Che paia 'l giorno pianger che si more.

Ancora all'occidente biancheggia qualche nitore diurno. Sono:

> Gli ultimi raggi che la notte segue;

e spuntano le stelle, ma sulle prime l'occhio le discerne a mala pena:

> Comincian per lo ciel nuove parvenze,
> Sì che la vista pare e non par vera.

due versi tolti al Paradiso (1), ma che stimo dover citare qui a chiusa della giornata dantesca.

Potrei raccogliere ancora innumerevoli immagini e similitudini che rappresentano altri splendori del sole, o bagliori di stelle, o dolci chiarezze di luna, o mostrano la rifrazione dei raggi, o la sfera solare che debilemente entra nella nebbia alpina, o a seconda dell'ora il diverso modo dell'ombre proiettate dal corpo vivo e reale del poeta, o la lucentezza delle acque, o i colori sorgenti sotto la luce e sfumanti in tenerissime tinte men che di rose e più che di viole. Ma la via lunga ne sospinge; e bisogna pure accennare di volo a quelle luci soprannaturali che già brillano su per i cerchi del Purgatorio. Dove la scena è bensì rischiarata da raggi che l'occhio umano conosce, ed i personaggi serbano bensì in massima parte una umanità prossima alla nostra, ma sul fondo adamantino già spiccano candori di ali dispiegate e ci appaiono creature vestite di bianco simili nella faccia alla stella del mattino. Ed al sommo del monte fra una lattea chiarezza di foresta primaverile una donna bella, che se ne va cantando ed iscernendo fior da

---

(1) Paradiso. C. XIV, vv. 71-72.

da fiore, raggia dagli occhi più lume che non già Venere innamorata, e fra celestiali armonie balenano lustri animati e danzano altre celestiali figure sfavillando in colori di fiamma, di neve e di smeraldo, finchè scende dal cielo, splendore di viva luce eterna, Beatrice, Beatrice fiera ed acerba per amore, perdonante per amore, soccorrente per amore. Beatrice che a disbramarsi la decenne sete Dante guarda «troppo fisso», quasi già gli paresse d'aver toccato colla sua vista il termine di ogni dolcezza e di ogni splendore.

Così dalla luce, che fa bella e feconda la terra e segna il corso degli astri, e frammezzo ad essa noi vediamo emergere immagini di più viva chiarezza; e già tanto ascende su per il sacro monte e con crescente nitidezza la rappresentazione luminosa, che anche a noi pare di aver toccato in essa il termine di ogni dolcezza e di ogni splendore. Quando il poeta esce puro e disposto a salire alle stelle e fino dai primi versi della terza cantica ci dice: «Io fui nel cielo che più prende della luce divina»; noi ci domandiamo quali più smaglianti fulgori possa concepire la sua mente, e concepiti, come questa misera ed imperfetta parola umana, che già par monca e scolorita ad esprimere le realtà tangibili, possa significarne la visione interiore e rendere sia pure una sola favilla della sua gloria.

Nel Paradiso tutto è luce: Dio, gli angeli, i cieli, le anime ed i moti delle anime. L'amore, la letizia, la beatitudine, il desiderio sono luce. Si direbbe che i suoni stessi rendano raggi; le figurazioni in che si dispongono gli spiriti eletti sono luce in luce.

Ma il poeta sdegna rifarsi da luci attenuate per renderne più agevole la progressione. Fino dal primo canto e quasi dai primi versi del Paradiso, egli ci richia-

ma alla mente il maggior splendore che raggi agli uomini, nel quale l'occhio umano non può affissarsi che non s'acciechi. Vede Beatrice rivolta a riguardar nel sole:

> Aquila sì non gli s'affisse unquanco.

Ed egli stesso vi guarda:

> E sì come secondo raggio suole
> Uscir del primo, e risalire in suso,
> Pur come peregrin che tornar vuole;
> Così dell'atto suo, per gli occhi infuso
> Nell'immagine mia, lo mio si fece;
> E fissi gli occhi al sole oltre a nostr'uso.

Ancora non ne può sostenere la vista, ma ne discerne gli splendori:

> Io nol soffersi molto nè sì poco,
> Ch'io nol vedessi sfavillar d'intorno,
> Qual ferro che bollente esce del fuoco.
> E di subito parve giorno a giorno
> Essere aggiunto, come Quei che puote
> Avesse 'l ciel d'un altro sole adorno.

Dante, movendo per la sua ascensione verso sempre maggiori fulgori, non si diparte dunque da un sole unico, pur già tanto insostenibile all'occhio umano, ma fin dalle prime ne raddoppia la sfera ed i raggi.

E sì ch'egli conosce quanto siano basse le nostre fantasie e sa che negli uomini l'ultimo termine di paragone della luce è la luce solare. Lo sa e lo dice:

> Chè sopra il sol non fu occhio ch'andasse.

E siccome Dante possiede ed adopera il fren dell'arte, non ama far colpo innanzi tempo, così è da cre-

dere, ed a me par certo, che questa sua prodigalità iniziale sia effetto di un proposito deliberato. Ma di ciò ragioneremo quando ci saremo affissati in alcuna delle luci animate che s'incontrano su per i cieli, perchè a cose vedute si ragiona meglio e più breve. Ho detto: «luci animate», perchè nello ascendere d'uno in altro cielo fino all'Empireo, a queste solo è via via accresciuto splendore.

Nella mente del poeta, gli spazi celesti sono da per tutto chiari ad un modo. La luce è distribuita egualmente per tutti i cieli dei quali uno non ingombra raggio all'altro, sì che in ogni dove nel cielo è Paradiso. Così avviene che Dante si avveda del trapassare d'un cielo all'altro non a luce che cresca in quello che sta di sopra, ma alla bellezza che cresce in Beatrice ed alla crescente beatitudine che lo invade.

Il Paradiso è uno splendore diffuso e sterminato che, come più ci avviciniamo a Dio, si fa, non maggiore, ma più puro. In questo splendore spaziano, si compongono in figurazioni diverse e letiziano luci animate che mandano più viva chiarezza quanto più alto sono locate nella gerarchia celeste. Mentre nelle altre cantiche esistono e ci sono di continuo presenti ed hanno aspetti proprî e diversi i luoghi dove i personaggi della Commedia penano ed agiscono, qui la scena prende bensì diversi nomi, chiamandosi cielo della Luna, di Mercurio, di Venere, di Giove e via dicendo, ma rimane di continuo la stessa. E a descriverla basta una sola parola: «luce». E non ce n'è altra che le convenga o che possa renderne in tutto od in parte più intera o più precisa l'immagine.

Le forme, i modi, gli aspetti, in una parola, le differenze appartengono solamente ai personaggi, nei

quali soli si può quindi osservare la gradazione progressiva delle luci.

Ma qui non si tratta più come già nel Purgatorio di gradazioni corrispondenti a fenomeni a noi ben noti, le quali ci si facevano tosto avvertire, richiamandoci alla mente fatti cui abbiamo le mille volte assistito e modi che la memoria ritenne, noi, forse, inconsapevoli. Qui siamo fuori d'ogni realtà e privi di ogni mezzo di raffronto. Per accompagnare il poeta nel suo viaggio e per avvertire la progressione degli splendori, bisogna che noi ci avvezziamo alla complessità dei suoi mezzi espressivi.

Il Carlyle scrisse che il Paradiso dantesco gli pareva una specie di musica inarticolata. Vedete che tale espressione annulla gli elementi costitutivi della musica. Eppure essa nella sua audacia rende l'impressione ultima che riceviamo dalla lettura distesa della terza cantica, vale a dire l'impressione di una chiarezza canora e sonante o, se volete, di una musica diffusa e quasi raggiata negli spazi. A leggere la cantica del Paradiso, la luce non si può scindere interamente dai suoni, e la luce ed i suoni s'immedesimano coi moti e colle danze. Dalla compenetrazione di queste vibrazioni concentriche esce la vivezza e l'evidenza quasi sensibile di rappresèntazioni tanto remote dalla umanità: o, se meglio vi piace, è indotta in noi quella eccitazione immaginosa che ci fa accogliere il prodigio.

È quasi impossibile attribuire ad ogni singolo elemento la parte che esso reca nel tutto. Alla loro azione comune e simultanea accenna il poeta ad ogni momento.

I verbi: torneare, raggiare, cantare, diventano a volte quasi sinonimi.

La letizia, ond'è accresciuto il raggiare delle lumiere,

ne produce e ne accelera i moti, le fa uscire in concenti:

> Poichè 'l tripudio e l'altra festa grande
> Sì del cantare e sì del fiammeggiarsi
> Luce con luce, gaudiose e blande....
> . . . .
> Così all'orazion pronta e devota
> Li santi cerchi mostrâr nuova gioia
> Nel torneare e nella mira nota.
> . . . .
> Ed al nome dell'alto Maccabeo
> Vidi muoversi un altro roteando;
> E letizia era ferza del paleo.

Luce, armonia, movimento sono tre concordi modi del linguaggio paradisiaco. Se non che le musiche ed i moti intervengono sempre e solamente quali azioni espressive degli spiriti beati. La luce invece, se pure alcune volte in certi suoi subitanei e fugaci accendimenti divien anch'essa termine di linguaggio, è nella sua continuità la veste visibile e quasi la persona degli spiriti celesti. Sotto questo aspetto, i suoni ed i moti altro non sono che attributi ed atti della luce. Sono i raggi, sono le lumiere, sono i fulgori e gli splendori quelli che cantano e ruotano. Ogni nuova dolcezza di concetti, ogni volo, ogni intreccio, ogni danza di sostanze celestiali altro non sono che modi della luce. E quanto di rapimento è da questi modi indotto nell'animo nostro, appartiene bensì ad essi, come il fatto al mezzo per cui si compie, ma sopra di essi appartiene alla luce che è il soggetto dell'azione, per modo che tutti i suoni e tutti i moti si traducono in un accrescimento di luce. Chi non vede farsi più vivo il lume che gia fu Pier Damiano, quando alle inchieste del poeta prende a turbinare sopra sè stesso?

Non venni prima all'ultima parola,
Che del suo mezzo fece il lume centro,
Girando sè come veloce mola.

Ripensate quella mirabile figura della croce luminosa entro la quale, lungo il tronco e lungo le braccia, trascorrono melodiando gli spiriti fiammei, che sembrano fuoco dietro ad alabastro:

Di corno in corno, e tra la cima e 'l basso
Si movean lumi, scintillando forte
Nel congiungersi insieme e nel trapasso.
Così si veggion qui diritte e torte,
Veloci e tarde, rinnovando vista,
Le minuzie dei corpi lunghe e corte
Muoversi per lo raggio, onde si lista
Tal volta l'ombra, che per sua difesa
La gente con ingegno ed arte acquista.
E come giga ed arpa, in tempra tesa
Di molte corde, fan dolce tintinno
A tal, da cui la nota non è intesa,
Così dai lumi che lì m'apparinno
S'accogliea per la croce una melode,
Che mi rapiva senza intender l'inno.

Richiamatevi alla mente le due luci benedette di Traiano e di Rifeo, quando si muovono alle parole dell'aquila:

E come a buon cantor buon citarista
Fa seguitar lo guizzo della corda,
In che più di piacer lo canto acquista;
Sì, mentre che parlò, mi si ricorda
Ch'io vidi le duo luce benedette,
Pur come batter d'occhi si concorda,
Con le parole muover le fiammette.

Ricordate tutti i beati che ergono ed appuntano le fiamme verso il lume di Maria:

E come il fantolin, che inver la mamma
  Tende le braccia, poi che 'l latte prese,
  Per l'animo che in fin di fuor s'infiamma;

Ciascun di quei candori in su si stese
  Con la sua fiamma, sì che l'alto affetto,
  Ch'egli aveano a Maria, mi fu palese.

Ricordate ancora nell'Empireo, la candida rosa e le angeliche api:

In forma dunque di candida rosa
  Mi si mostrava la milizia santa,
  Che nel suo sangue Cristo fece sposa.

Ma l'altra, che volando vede e canta
  La gloria di colui che la innamora,
  E la bontà che la fece cotanta,

Si come schiera d'api, che s'infiora
  Una fiata, ed una si ritorna
  Là dove suo lavoro s'insapora,

Nel gran fior discendeva, che s'adorna
  Di tante foglie; e quindi risaliva
  Là dove il suo Amor sempre soggiorna.

Non sentite che ferme e mute tutte quelle luci parrebbero meno vive, e che la «mira nota» ed il «tripudio» loro aggiungono chiarezza e nitore?

Gli splendori del paradiso dantesco non escono tutti da proprie e dirette rappresentazioni di luce, per modo che se ne possano determinare tutti i fattori e misurare la parte che ognuno di essi contributa.

Molti elementi della ascensione luminosa sono introdotti di soppiatto nell'animo nostro, ed è più facile rintracciarli in noi che nel testo. Come il poeta non si avvede d'intrapassare d'uno in altro cielo ma bensì d'esserci trapassato, così noi avvertiamo, leggendo, i cresciuti splendori, ma non sapremmo dire come e dove

ne sia avvenuto l'accrescimento. Non dico che ne fuggano, a cercarli, tutti quanti gli elementi nè la maggior parte. Se ne possono avvertire i modi ed i gradi perfino nel raggiare che fanno gli spiriti beati o per desiderio di compiacere altrui o per letizia della fruizione divina, vale a dire in fatti che comportano solamente minimissime differenze.

Nel canto III il poeta incontra più visi quasi disposti a parlare. Le loro sembianze ed il benigno animo gli appariscono come appare una immagine riflessa da specchio di cristallo o di fonte:

Quali per vetri trasparenti e tersi,
O ver per acque nitide e tranquille,
Non sì profonde che i fondi sien persi,

Tornan dei nostri visi le postille
Debili sì, che perla in bianca fronte
Non vien men tosto alle nostre pupille;
Tali vid'io più facce a parlar pronte.

La tenue immagine corrisponde al temperato ardore di carità che anima quegli spiriti « a parlar pronti », mentre quelli che Dante incontra più avanti nei cieli gli si mostrano non pronti soltanto, ma vogliosi ed impazienti di compiacergli. Qui siamo infatti nell'avanti paradiso, cioè nel cielo della luna, che è la sfera più tarda dove stanno i beati che non seppero volere interamente... Perciò sulla loro faccia, che serba le fattezze umane, la letizia paradisiaca ha aspetto simile a quella degli amori terreni, e Piccarda si mostra

tanto lieta,
Ch'arder parea d'amor nel primo foco.

Ma a cominciare dal secondo cielo e salendo via via

fino all'Empireo, non vediamo più « facce », bensì splendori accesi del lume che per tutto il ciel si spazia, e le anime appariscono in quelli come l'ombra interna nella fiamma:

> Vedeasi l'ombra piena di letizia
> Nel fulgor chiaro che di lei uscia...
>
> Io veggio ben sì come tu t'annidi
> Nel proprio lume...
>
> La mia letizia mi ti tien celato
> Che mi raggia dintorno e mi nasconde
> Come animal di sua seta fasciato.

Tale veste luminosa, nel punto in cui l'anima che ne è fasciata si move a compiacere altrui, prende a risplendere di più viva luce; e perchè quanto più procediamo nei cieli tanto più cresce nei beati l'ardore di carità, tali subitanei accendimenti si fanno di cielo in cielo più intensi. Mentre la lumiera che fu Giustiniano alle domande del poeta si fa più lucente, e lo splendore che fu Cunizza chiarisce, ma entrambi senza determinazione quantitativa; del grande avo Cacciaguida è determinato l'abbacinante accrescimento luminoso, il quale ha diversi e crescenti modi a seconda dell'argomento che lo muove a parlare, e si fa brage accesa in fiamma, quando è richiesto dell'ovil di San Giovanni, e fiammeggia quando prende a nominare le luci scorrenti nelle liste della croce, e sfolgora come specchio d'oro al sole, quando consiglia il nipote di manifestare tutta la sua visione. Così fiammeggia per l'allegrezza lo spirito di Pier Damiano, e, più alto nei cieli, imbeati, raccolti in assemblea, all'invito di Beatrice perchè rinfranchino il poeta, mandano così forti fiamme che s'allungano negli spazi a guisa di comete.

E più alto ancora i vivi fulgori lampeggiati dallo spirito di San Giacomo spiccano chiari pur nell'incendio che lo avvolge, finchè nell'Empireo, il riso di Beatrice brilla per vincente luce visibile a sideree distanze.

Questi esempi dimostrano che Dante pensò veramente ed espresse un graduale accrescimento di luce, ma non ch'egli sia riuscito ad indurre nella mente del lettore una sensazione luminosa che oltrepassi la realtà terrena. Il Gaspary nella sua Storia della letteratura italiana (I, 291) nega che il lettore riceva e possa ricevere una tale sensazione. Egli giudica che l'immateriale non si possa rappresentare coll'arte. « Letto il « Paradiso, egli scrive, a noi non restano altri colori « che quelli della terra, perchè altri non ne possiede la « fantasia umana ed anche il più grande artista non « crea dal nulla. Dante vuol descrivere il cielo della « luce purissima e non può darci che l'idea della luce « solare, che davanti a quella sarebbe pallida ombra; « vuol descrivere le melodie celesti e deve farci pensare « ai concenti terreni. A che servono poi i comparativi ed « i superlativi, l'assicurare che quella luce paradisiaca « era mille volte più splendida, quella melodia mille « volte più dolce? Dacchè quei gradi superlativi restano « invisibili alla immaginazione. I mezzi dell'arte « sono terreni, e dove non bastano più, cessa l'arte medesima ».

In un libro che mi piace citare qui, perchè tratta in tutta la sua pienezza il tema che io ho appena sfiorato e sotto l'aspetto puramente artistico; nel libro intitolato:

« Il fuoco e la luce nella Divina Commedia » il professore Pietro Magistretti oppone a questa autorevole censura, che chi voglia studiare il fenomeno ed il con-

cetto della luce in Dante, non può appagarsi di riguardarlo soltanto dal lato artistico, ma deve ricercarne il valore scientifico, filosofico e teologico. A ciò si potrebbe rispondere che il Gaspary parlò d'arte e non di scienza, di filosofia e di teologia. Ma a me pare che anche dal lato puramente artistico, l'appunto e gli argomenti del valoroso storico tedesco siano assai discutibili e non molto difficili a confutare.

Anzi tutto se l'ultra sensibile non appartenesse all'arte, io non so perchè il Gaspary avrebbe limitato la sua censura al solo Paradiso. Se l'ultra sensibile non appartenesse all'arte non potrebbero essere argomento dell'arte nè l'infinito, nè l'eterno. I nostri organi hanno una sensazione limitata così dello spazio come del tempo. Ma per uscir dai confini sensibili dello spazio e del tempo, non ci bisogna già creare altri spazi, altro tempo. Il concetto di quantità non è da confondere con quello di essenza; accrescere non è creare. Bisogna proprio essere sprovvisti di fantasia per ritenere che la quantità accertata possa frenare la facoltà immaginosa ed inibirle di sconfinare. Alle menti agili la limitazione sensibile della quantità è un eccitamento a pensare una quantità maggiore. Quanto più i sensi ci limitano lo spazio, tanto più la mente ne allarga la distesa. Quando Leopardi vuol pensare l'infinito, non si affaccia già all'ampio mare ma siede a riparo di un ermo colle e di una siepe,

> ....che da tanta parte
> Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.

Dice bene il Gaspary che i mezzi dell'arte sono terreni e che dove questi non bastano più cessa l'arte medesima. Ma i mezzi terreni dell'arte hanno una sola

limitazione, il non esistente. Certo se il poeta avesse voluto rappresentare una luce dotata di attributi diversi da quelli che noi conosciamo, non gliene sarebbero bastati i mezzi, perchè una luce dotata di attributi diversi da quella che noi chiamiano luce, non è più luce, come un corpo che non abbia peso e dimensioni non è un corpo. Ma ogni quantità può essere accresciuta o suddivisa all'infinito, ed ognuno di noi può agevolmente rappresentarsi un corpo due, tre, cento, mille volte maggiore del maggior corpo che conosciamo. Fino a che le differenze fra la luce paradisiaca e la terrena si riducono a gradi di intensità luminosa, non vedo come il lettore non se li possa rappresentare. Se li rappresenta e li determina e li misura il matematico solo che prenda a considerare un pianeta più del nostro vicino al sole. Chi è salito sulle eccelse vette dell'Alpi in una giornata serena, ha la nozione reale e sensibile di una luce assai più intensa di quella che già pare insostenibile all'abitante della pianura. Un inglese che venga in Italia, un italiano che si rechi al Sahara, hanno la nozione sensoria di un sole incomparabilmente più splendido del loro nativo. La scienza può calcolare gli effetti fisici e chimici che uscirebbero da un grado di calore quale la natura ed i mezzi umani non produssero mai, a conoscenza d'uomo, sul nostro pianeta. Per calcolare tali effetti non occorre forse, anzitutto, concepire quel grado finora irreale di calore e rappresentarselo come una realtà?

Il Gaspary parla di «concenti terreni». Io quasi vorrei dire che i concenti terreni non esistono. Esistono i suoni ed i rumori terreni; ma la musica, ma il concento è prodotto così imponderabile, così indeterminabile, è una realtà così fuori delle condizioni ordinarie della

realtà, esprime e suscita sensazioni ed ideazioni così indefinite, è così immateriale sostanza di pensiero, che l'arte musicale si potrebbe chiamare l'arte dell'infinito, come scienza dell'infinito fu chiamata la matematica sua sorella. E l'infinito non è terreno.

A che servono, domanda il Gaspary, i comparativi ed i superlativi, a che serve l'assicurare che quella luce paradisiaca era mille volte più splendida della terrena? Ma Dante non si appaga di affermare soltanto la magnificenza delle luci paradisiache, e quando pure l'afferma, non pretende che il lettore creda in verba magistri, bensì conforta l'affermazione con veri e propri argomenti. Egli procede, se mi è lecito dire così: per via di equazioni. Ognuno di noi ha la nozione di una infinita gradazione di luci. Dallo splendore del pieno sole alla fosforescenza che lascia la notte sui muri la capocchia di un fiammifero, i gradi sono innumerevoli. Ma noi non li possiamo singolarmente avvertire se non per via di raffronti. Tutti fino all' infimo raggiano nelle tenebre, ma sempre il maggiore vela ed annulla quello che gli sta disotto. Ai primi albori le lucciole sono degradate, al lume di una candela la fosforescenza del muro scompare; al lume di una lampada elettrica scompare, se non gli è diverso nel colore, quello della candela, ed il sole se li divora tutti quanti. Questa voracità dalle grandi luci rispetto alle piccole noi la conosciamo a tal segno che giudichiamo della intensità di una data luce dal suo apparire frammezzo ad altre.

Ora Dante si giova continuamente di questa conoscenza. Perciò egli apre il Paradiso con un folgorar di sole, e ad ogni istante, nel procedere della cantica, accenna alla luce diffusa per ogni dove, sì che ogni nuova rappresentazione luminosa esprima luci sopra luci.

Egli è ben conscio del moto immaginativo che induce in noi l'incontro di fatti soliti a produrre, incontrandosi, quel dato effetto, onde la mente sopprime per lunga abitudine il ragionamento e corre tosto alle ultime deduzioni. Sul fondo della massima luce reale egli sprazza luci delle quali è irreale l'entità assoluta, ma sono reali i rapporti col fondo. Fino dal primo canto del Paradiso, da poi che parve « giorno a giorno essere aggiunto », tutte le luci che incontriamo spiccano sopra una piena luce di sole e sono quindi maggiori di quella.

Provatevi ad immaginare entro il braccio della croce la discesa dello spirito di Cacciaguida, che ne percorre la lista radiale come fuoco dentro ad alabastro; se la vostra attenzione è raccolta in questo solo punto così enunciato, senza che poniate mente al campo dell'azione, tra il fuoco e l'alabastro, contate pure che ne uscirà una visione assai modesta e poco raggiante. Ma immaginate che l'alabastro spicchi sopra un fulgore abbacinante di pieno sole, e vedrete quanta trionfale vivezza ne verrà al fuoco che vi scorre per entro e ne appare. Gli elementi ond'è conseguita questa rappresentazione di luce irreale sono tutti elementi reali: il sole, l'alabastro, il fuoco. L'immagine irreale è prodotta in noi da una immediata, inconsapevole equazione.

Osserviamo un'altra applicazione dello stesso procedimento, ond'è colpita ed eccitata la nostra fantasia e fatta capace di rappresentazioni ultra terrene. Perchè rappresentare coll'arte non vuol dire soltanto: imitare, figurare o descrivere; questi sono mezzi di rappresentazione, ma non sono nè tutti i mezzi, nè tutta la rappresentazione. Rappresentare vuol dire indurre nel-

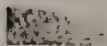
l'uditore, nello spettatore, nel lettore, quali siano i mezzi che a ciò si adoperano, la visione di quella data immagine, o la sensazione, od il sentimento che vi corrisponde. Il riso di Beatrice, ben lo sappiamo, è lume. Ora avviene che ad un certo punto del Paradiso, già innanzi assai, al canto XXI, quando cioè il poeta s'era già affissato in luci meravigliose, ed in fulgidi sorrisi della sua donna, avviene, dico, che egli si volga a riguardarla.

> Già eran gli occhi miei rifissi al volto
> Della mia Donna, e l'animo con essi,
> E da ogni altro intento s'era tolto;
> . . . .
> E quella non ridea, ma: S'io ridessi,
> Mi cominciò, tu ti faresti quale
> Semele fu, quando di cener fessi:
>
> Chè la bellezza mia, che per le scale
> Dell'eterno palazzo più s'accende,
> Com'hai veduto, quanto più si sale,
>
> Se non si temperasse, tanto splende,
> Che il tuo mortal podere al suo fulgore
> Sarebbe fronda che tuono scoscese.

E poco appresso, così come velò il viso di Beatrice, così si tacciono le musiche, ed al poeta che domanda il perchè, uno spirito beato:

> Tu hai l'udir mortal siccome il viso,
> Rispose a me... però qui non si canta
> Per quel che Beatrice non ha riso.

Dante ha dunque toccato l'estremo limite delle sensazioni, di cui l'essere umano, benchè già imparadisato, sia capace; oppure, vinto dalla sua materia confessa di non potere più oltre andare coll'arte. Ma

poco sta che Beatrice poichè oltrepassarono dal cielo settimo all'ottavo, gli grida:

> Apri gli occhi e riguarda qual son io.
> Tu hai veduto cose che possente
> Sei fatto a sostener lo riso mio.

Dite, dite se d'allora in poi, tutta la visione non si troverà sollevata di più gradi, se tutte le luci non parranno più vive e più dolci tutte le musiche, senza che occorra spenderci aggettivi o comparativi o superlativi di vivezza e di dolcezza!

Un ultimo esempio. Vi sono più modi di rappresentare idealmente un fatto: o esporre con evidenza il fatto istesso, oppure esporre gli effetti che gli sono propri e che gli appartengono in modo esclusivo. La lingua non ha vocaboli che esprimano qualità oltre il superlativo, e la natura non fornisce comparazioni oltre il naturale. Quando per qualificare una data luce si è detto che essa è vivissima, non si può dire di più; quando per termine di paragone la si è assomigliata al sole, non si può trovare similitudine di maggior splendore. Or bene, al Canto XXXI, il canto della Rosa, Dante, quando già il suo sguardo aveva compresa « la forma general di paradiso », si volge con voglia riaccesa per interrogare Beatrice, ed in luogo di Beatrice, vede presso di sè un vecchio, pieni gli occhi ed il viso di benigna letizia, in atto pio e paterno.

> Ed: Ella ov'è? di subito diss'io.
> Ond'egli: A terminar lo tuo desiro
> Mosse Beatrice me del loco mio.
>
> Ma se riguardi su nel terzo giro
> Del sommo grado, tu la rivedrai
> Nel trono che i suoi merti le sortiro.

Beatrice è dunque assorta nel più alto grado dell'Empireo. Il poeta ha già in cento diversi e crescenti modi espresso il lume del suo riso. Lo ha già mostrato insostenibile all'occhio umano, si è già tanto trasumanato da poterne un'altra volta sostenere la vista; la favella umana non ha più parole, il creato non gli porge più similitudini per significarne l'ultimo, il sommo raggiare. Eppure a quest'ultimo sommo raggio bisogna attribuire una chiarezza che vinca la chiarezza di tutti i precedenti, ed indurne nella mente del lettore una immagine sicura ed evidente.

I mezzi dell'arte sono terreni, ci grida il Gaspary, e dove non bastano più cessa l'arte medesima. Vero, vero... Ma i mezzi terreni dell'arte bastano sempre ai divini poeti ed ai massimi artisti, e fra i mezzi terreni dell'arte c'è pure la conoscenza delle leggi che governano l'intelletto umano e, fra queste, della efficacia immaginosa che hanno le analogie. L'intelletto umano sa per lunga quotidiana esperienza questo fatto: che la distanza appanna e spegne le luci, confonde e dissolve i contorni delle cose; e sa quindi, che quanto più un lume ci appare di lontano tanto è maggiore la sua vivezza, che quanto più netta ci appare di lontano una immagine, tanto più è chiaro il mezzo entro cui passa la visuale.

Noi abbiamo nel caso nostro, il lume di Beatrice quale il poeta lo concepì nel suo principio fontale, cioè in Beatrice lontana: abbiamo lo stesso lume, quale giunge all'occhio del poeta attraverso gli spazi, abbiamo la distanza fra Beatrice ed il poeta. I mezzi terreni dell'arte non bastano ad esprimere l'entità assoluta di quel lume? Il poeta ne dirà l'entità relativa, più la lontananza. E subito, per immediata inconsapevole il-

lazione per atavica abitudine di raziocismo immaginoso, noi indurremo dalle due quantità esprimibili l'inesprimibile incognita.

Da quella region che più su trona,
  Occhio mortale alcun tanto non dista,
  Quantunque in mare più giù s'abbandona.

Quanto lì da Beatrice la mia vista;
  Ma nulla mi facea, chè sua effige
  Non discendeva a me per mezzo mista.

E più sotto, poichè levò alla sua donna la più alta preghiera che sia mai uscita da labbro umano, quasi a mostrarci con sensibili effetti quanto chiara apparisse l'immagine adorata, soggiunge:

Così orai; ed ella si lontana,
  Come parea, sorrise e riguardommi;
  Poi si tornò all'eterna fontana.

Se questa non è vera e propria rappresentazione di luce e di chiarezza oltreterrene, conseguita con mezzi terreni, io devo credermi privilegiato fra i mortali, perchè alla lettura di quel canto ed in quel canto, di questi versi, io vedo, coll'intelletto una luce che i miei sensi non videro mai sulla terra e che la mia mente da sola non avrebbe saputo concepire.

Ma un poema qual'è la Divina Commedia non va sbocconcellato per veder com'è fatto, e, d'altra parte il Gaspary raccoglie nella sua censura tutta insieme la cantica del Paradiso. E tutta insieme la cantica si deve prendere ad esame, quando si vogliano considerare i colori, che anch'essi, e giustamente, il Gaspary appunta di terreni. E qui convengo con lui, che i colori del Paradiso sono veramente quelli della terra, e che la mente

umana non saprebbe immaginarli diversi. Mentre la luce è capace di differenze quantitative ed appunto a queste ci richiama il poeta e queste rappresenta; i colori non si possono distinguere l'uno dall'altro che per qualità. Mentre due volte la stessa luce fanno un doppio splendore, due volte lo stesso colore fanno lo stesso colore. Se non che la bellezza veramente celestiale che i colori aggiungono al paradiso dantesco, procede dal loro comporsi in intrecci di vaghissima armonia. I colori sono i mezzi terreni dell'arte, gli intrecci e le armonie sono il divino prodotto di quei mezzi.

Così dai fiori esce la ghirlanda, così le melodie che più rapiscono l'anima escono dall'accordo di sette povere note che tutti sappiamo formare colla voce, ma dalle quali soltanto il genio può estrarre una illimitata dolcezza di suoni.

Dante non vuole compire prodigi e comandarci di credere in essi come in cosa vera; egli introduce in noi, in quell'ordine e in quella misura che la sua sapienza gli consiglia, gli elementi del prodigioso, ma lascia che il prodigio si compia in noi, noi cooperanti. La visione paradisiaca, quale esce dalla lettura della terza cantica, procede in parte direttamente dalle singole artistiche rappresentazioni ed in parte dal moto immaginativo che le successive rappresentazioni inducono ed accelerano nella nostra mente. Il poeta ci solleva a sè, alletta la nostra fantasia, l'accende oltre il consueto, la volge per le proprie vie, la fa grado grado capace di più ingannevoli errori. Perchè mai ho speso tante parole a dimostrare che i mezzi terreni dell'arte possono esprimere una luce maggiore della terrena? Che importa l'entità reale di quella luce, se il poeta la sfolgora fino dal primo entrare nel Paradiso? Da poi che ci siamo im-

mersi, la sua reale entità non ha più presa su di noi. A chi sta in alto mare, fuori della vista d'ogni lido, tanto appare smisurata la conca Tirrena quanto l'Atlantico ed il Pacifico. La nostra fantasia è colpita dai rapporti delle relazioni, non dalle entità. Sia pure la luce della terra, sia pure una luce di gran lunga inferiore a quella che il sole concede diversa alle diverse zone; sono i gradi, i modi e le differenze che muovono l'intelletto all'immaginare. Sia pure la luce terrena: non è terrena l'infinita molteplicità delle luci, non sono terrene le figurazioni in che si compongono, non è terreno il loro tripudiare torneando, non è della terra che i bagliori rendano musiche, nè che i sorrisi rendano raggi, nè che vi scorrano fiumi fulgidi di fulgori:

> E vidi lume in forma di riviera
> Fulvido di fulgore, intra due rive
> Dipinte di mirabil primavera.
>
> Di tal fiumana uscian faville vive,
> E d'ogni parte si mettean nei fiori,
> Quasi rubin che oro circonscrive.
>
> Poi come inebriate dagli odori,
> Riprofondavan sè nel vivo gurge,
> E s'una entrava, un'altra n'uscia fuori.

Chi si domanda più, al cospetto di questa meravigliosa visione, quanta somma di luce spandano l'onde e se le faville raccolgano ognuna il chiarore di una stella o di centomila? Inebbriata dalle viste prodigiose, la mente perde la nozione della quantità, e non cura e non saprebbe rintracciarla, nè il più od il meno le sarebbero argomento di maggiore o minore ebbrezza. Leggendo distesa la cantica del Paradiso, la nostra

mente si va grado grado profondando negli abissi dello splendore eterno; le miriadi dei beati in sequela interminabile di santi, di eroi, di re, di principi, di savi, di maestri d'ogni arte e d'ogni dottrina, di umili donne e di donne coronate, ci appariscono in vista di altrettante lumiere volanti e canore.

Ognuna di esse piega a noi la sua fiamma, manda fuori la vampa del suo affetto, ci lampeggia il suo sorriso. Tutti gli aspetti, sono luce, tutti i modi ed i moti delle cose sono luce. Tutte le parole che esprimono luce vengono mille volte a colpire il nostro orecchio:

> E, come nel percoter dei ciocchi arsi,
> Surgono innumerabili faville,

così ogni nuova immagine di luce fa sprizzare nella nostra fantasia, oltre il proprio bagliore, il bagliore di tutte le immagini innanzi vedute. Le singole immagini, ferme, evidenti, precise, danno la sensazione del reale: tutte insieme rendono quell'ondeggiare, quel luccichìo che predispongono l'anima al meraviglioso. Così si compie il prodigio di una visione ultra terrena fatta quasi sensibile; così, mentre l'intelletto assapora le compiacenze virili della determinazione, la fantasia è ricondotta alle magnificenze dei miraggi infantili e si rifà credula ed amplificante.

Vi sono parole bisbigliate appena a fior di labbra, che echeggiano nell'animo nostro come clamori d'organo sotto vaste cupole, che le percotono come fragore di tuono fra dirupi. La virtù risonante non sta tutta in esse, ma anche ed in molta parte nell'animo che le riceve e ne echeggia.

Il maggior prodigio dell'arte consiste nel rendere l'animo accessibile al prodigioso.

NOTA:

Sulla questione della luce nei tre regni danteschi ma sopratutto nell'Inferno, si sono fatte dai critici parecchie discussioni. Oltrechè il libro del Prof. Magistretti da noi già citato (cf. p. 309), gioverà ai lettori, desiderosi d'approfondire l'argomento, consultare i due recentissimi studi di S. De Chiara, « La luce dell'Inferno Dantesco » (in Giorn. Stor. della letter. ital. v. XXXII, 1898, p. 109 segg.) ed E. Carrara « Tenebre e luce nell'Inferno Dantesco » (in Giornale Dantesco, a. VI, 1898, p. 22 segg.).

SUL TEATRO

IL TEATRO MODERNO

Chi sale gli alti monti trova, a mano a mano che più prende dell'altezza, allungato il raggio della sua visuale ed abbassati d'intorno gli ostacoli che gli contrastavano l'orizzonte, onde egli sempre più agogna la cima sperandone più larga e nitida veduta. Ma come la raggiunge ed emerge dalla zona dei vapori terrestri, ottiene bensì più netta la visione delle cose vicine ed abbraccia più ampia cerchia di mondo, ma se intende a raccogliere i particolari delle terre sottostanti, si accorge che i vapori superati si stendono ora come una ragna di sottilissima nebbia a' suoi piedi e confondono i contorni delle cose e gliene impediscono la percezione sicura. Finchè vi stava immerso egli non avvertiva la imponderabile sostanza vaporosa e non ne aveva sensibilmente scemato l' esercizio della facoltà visiva; uscitone, gli pare che quel disgregato di molecole meteoriche adunatosi ad un tratto abbia preso corpo ed acquistata la potenza di abbuiare le cose.

Noi abbiamo oramai salito il nostro secolo e siamo per toccarne la cima. Dall'altezza cui poggiamo, già ci è dato misurarne tutte le chine fino alle falde più basse

e remote; già sovrastiamo agli ostacoli delle passioni e degli interessi immediati che dianzi ci scombuiavano il discernimento, onde possiamo avvertire i fenomeni della vita sociale di un tempo ancora nostri, come se già fossero fuori di noi, ma respiriamo tuttavia quella speciale atmosfera di abitudini e di sentimenti che è propria d'ogni secolo, la quale ci permette di rintracciarne in noi stessi la ragione.

Siamo dunque nelle migliori condizioni per esaminare con animo pacato e con criteri positivi il movimento letterario del secolo che sta per finire. Le dispute letterarie tanto accanite dieci anni addietro, sono sopite e nessuno pensa a risvegliarle; l'opera letteraria d'oggi ha un carattere transitorio quale si conviene ad un periodo di preparazione, non mostra quella sicurezza e quella uniformità di procedimenti che si riscontra negli ultimi prodotti di ogni ciclo letterario e che corrisponde ad un compiuto processo di cristallizzazione, non segue disciplinata le traccie di maestri, non riconosce canoni, ma si affanna per nuove strade e tenta forme nuove, o studiandosi di rinfrescare le antiche, o rinnegando, piena di furore iconoclastico, tutti i precetti del passato.

Nel considerare il teatro del nostro secolo, io mi rimarrò a quella parte dell'opera drammatica, che tenne veramente le scene e che fu recata a larga conoscenza del pubblico italiano. Tacerò quindi delle tragedie che continuarono in Italia ed in Germania il movimento iniziato dal Goethe e dallo Schiller, quali sarebbero presso di noi quelle del Manzoni e del Niccolini ed in Germania quelle del Werner e del Grillparzer, e ne tacerò non perchè non sia in quelle un grandissimo valore letterario, ma in ragione appunto di tale valore quasi

esclusivamente letterario, perchè non è opera veramente e schiettamente drammatica quella che non sostiene la prova della scena e non vi perdura. E nemmeno intendo di addentrarmi nell'esame critico di questa o di quella opera scenica, il che dato uno spazio di circa cento anni mi condurrebbe a troppo lungo discorso. A me importa di rilevare il complesso delle circostanze che informarono, favorirono od impedirono durante un secolo lo sviluppo dell'opera drammatica. E nella breve scorsa data alle opere, dovrò per forza fare più nomi forestieri che italiani, poichè, tutti lo riconoscono, la scena italiana, e, diciamolo a conforto nostro, quella di ogni altra nazione d'Europa, da cento anni in qua, più si nutrì di alimenti francesi che di paesani e di quelli visse, e per quelli prosperò e decadde.

Il movimento drammatico del secolo decimonono si può considerare diviso in tre periodi. Il primo, dal principio del secolo arriva fin verso il 1840, il secondo va dal 40 al 70 circa, il terzo dal 70 ai giorni nostri.

Date approssimative s'intende, perchè le classificazioni letterarie sfuggono ai calcoli rigorosi della cronologia. Ogni scuola ha sempre qualche sentinella avanzata, che annunzia il grosso dell'esercito non ancora raccolto nè ordinato in battaglia, e la scuola che decade disputa ancora per assai tempo alla nascente l'attenzione e gli applausi del pubblico. Dei tre periodi che ho detto, il primo e l'ultimo hanno caratteri più spiccati. Durante il primo periodo, fanno grande frastuono insieme le opere e le dispute teoriche, il secondo ci manda un'eco di applausi dati alle opere sole che gli autori licenziavano senza accompagnarle collo strombazzamento apologetico; del terzo è assai maggiore la mole dell'opera critica che della scenica, la quale è ve-

ramente scarsa e di poco valore. Da tale scarsità e mediocrità di prodotti scenici si rifanno appunto gli avversari dell'ultimo movimento teatrale, per indurne la sterilità della dottrina. E non serve, dicono. opporre a scusa il poco tempo trascorso dalle prime dichiarazioni di principî. Victor Hugo bandiva il verbo del secondo romanticismo nella celebre prefazione al *Cromwell* che porta la data del 1827. Due anni dopo, nel 29 il Dumas padre dava alle scene l'*Henri III*, nel 1830, seguiva l'*Ernani* dell'Hugo, nel 32 la *Tour de Nesle*, nel 33 l'*Angèle*, nel 34 la *Caterina Howard* del Dumas, nel 35 il *Chatterton* dell'Alfred de Vigny, e con queste opere maggiori, pullulava da ogni parte una sterminata quantità di drammi, di commedie, di vaudevilles, di melodrammi, di balletti, (poichè tutte le vesti che può indurre l'opera scenica erano insieme apprestate) i quali tutti riconoscevano ed affermavano gli stessi principi. Ora, dacchè fu con tanto strepito enunciata e dichiarata la dottrina del naturalismo, sono passati quindici anni, e mai come in questi quindici anni furono misere e deserte le scene. Lo Zola istesso, quando volle salire dai precetti agli esempi, uscì in commedie incerte e sciatte sicchè l'indomani di ogni caduta, abbandonato dagli amici, gli toccava scusarsi, rimettere la prova decisiva a miglior tempo e dichiarare che ancora non aveva fatto di proposito.

Così parlano i sostenitori di quel teatro che tenne il mezzo del nostro secolo e che si compendia in Francia nei nomi dell'Augier, del Dumas e del Sardou, ed in Italia in quello di Paolo Ferrari, teatro nel quale si avverte diggià lo spirito positivo del tempo nuovo, e che attua inconsapevolmente o almeno senza farne schiamnazzo molti fra i procedimenti del metodo natu-

ralista. E se gli autori ed i fautori di tale teatro aborriscono fieramente dai naturalisti e guardano invece con indulgente simpatia i romantici, ciò è dovuto in parte alla dolcezza dei ricordi giovanili ma sopratutto a quell'inasprimento d'affetti che fa più acerbe le contese fra i congiunti che fra gli estranei.

I fatti citati contro la dottrina naturalista sono indubbiamente veri, ma non provano nulla. Bisogna considerare che il romantico era un movimento di emancipazione, mentre il naturalista è di costringimento. Con quello si intendeva di sciogliere la compagine serrata delle regole che limitavano al dramma il tempo, lo spazio, la materia istessa drammatica ed il numero dei personaggi, con questo si vuole governare l'esercizio della facoltà imaginativa, e dalla contemplazione e dalla dichiarazione di verità astratte, ricondurla alla osservazione delle cose e dei fatti reali. In sostanza le due scuole si rifanno da un identico concetto fondamentale. Il Victor Hugo affermava che il poeta non deve attingere che alla natura, alla verità ed alla ispirazione. Lo Zola sentenziava che il teatro moderno sarà naturalista o cesserà di esistere, chiamava il naturalismo, un ritorno alla natura, e comprendeva fra gli elementi onde scaturisce l'opera artistica il temperamento, il quale tiene appunto il posto della ispirazione. La sostituzione del nuovo vocabolo all'antico è dovuto a quello esagerato amore dei termini scientifici che lo Zola professa e che, allargatosi di poi, vizia di continue anfibologie il linguaggio moderno.

Ma se uno è il principio, i metodi di attuarlo sono diversissimi ed in diretta opposizione fra di loro. Anzi, metodi propri e definiti i romantici non ebbero mai, se ne togliamo quella continua opposizione del tipo grot-

tesco al tipo sublime, per adoperare le parole istesse del Maestro, nella quale il Vittor Hugo riconosceva la verità e la ragione dell'arte nuova. « L'uomo è un composto di due esseri, uno distruttibile, l'altro immortale, uno carnale, l'altro etereo, uno incatenato dagli appetiti, i bisogni e le passioni, l'altro rapito sulle ali dell'entusiasmo e dei sogni, uno sempre prono verso la terra sua madre, l'altro sempre inteso al cielo sua patria. Da questo dualismo il dramma; carattere del dramma è il reale. Il reale procede dalla combinazione naturale dei due tipi: il sublime ed il grottesco, i quali si intrecciano nel dramma come nella vita ».

Si capisce come una tale nozione della realtà, non dovesse condurre ad un esame molto rigoroso dei fatti materiali e sociali. Se il dramma deve scaturire da queste continue autonomie, se in esse è la realtà che si può e si deve rappresentare sulle scene, il maggior poeta drammatico sarà quello che porrà in più evidente contrasto gli elementi più disparati. Ora l'antitesi è delle figure rettoriche la servizievole per eccellenza e, quando in essa si compendia un procedimento artistico, l'autore non ha da compiere che una metà dell'opera, l'altra discende da quella per naturale figliazione. Così ogni personaggio del dramma ne suggeriva per antagonismo un secondo, da ogni episodio discendeva, per inversione di termini, un episodio corrispondente, e bene il Vittor Hugo, assomigliava il dramma ad uno specchio: uno specchio era infatti in ciò che la seconda metà dell'azione altro non faceva che riflettere a rovescio la prima. A questa ginnastica di contrasti anche i minori ingegni attingono una facilità ed una attività straordinaria. Nei maggiori di quel tempo era certo una grande virtù creativa, e non è a credere che al Dumas ed a

Vittor Hugo occorressero gli spedienti aiutatori, ma il metodo che tenevano nel comporre agevolava d'assai il compito loro, come pure lo agevolava quel non doversi sottomettere alla osservanza ritardatrice della verosimiglianza e della misura.

La dottrina naturalista invece, la quale fa consistere la realtà del dramma nelle sue immediate e specializzate corrispondenze colle minute realtà della vita, costringe il poeta ad esercitare una continua vigilanza sopra sè stesso e sopra l'opera propria, ed a indugiarne, con faticoso e meticoloso lavoro di verifica, il compimento. Non rinnega, come altri vogliono, la facoltà inventiva, ma la riconduce alla sua essenza primitiva, alla sua funzione, oserei dire, fisiologica, già affermata dal La Harpe quando scriveva che l'inventare altro non è che un ricordare. Ricordare cioè trovare nella memoria, poichè questa ebbe compiuto il suo lavoro di eliminazione e di digerimento. Il proprio dell'ingegno artistico non va tanto considerato nel dare, quanto nel ricevere; esso consiste in quella innata facoltà di avvertire e ritenere delle cose naturali e dei fatti umani quei soli elementi che conducono direttamente alla loro conoscenza e nei quali sta il loro carattere distintivo. Tale primo ed inconsapevole lavoro di selezione è poi continuato e compiuto dalla riflessione e dalla abitudine dei raffronti. Il naturalismo non rinnega dunque l'invenzione, ma la vuole disciplinata e riscontrata col vero. Eccede, a mio vedere, e fa confusione di attribuzioni, quando vuole assimilare troppo l'opera artistica alla scientifica ed applicare a quella i metodi sperimentali di questa. Ma di ciò non è questione ora. Basti qui accennare alle cause che spiegano e legittimano la scarsità della sua opera artistica senza che se ne possa indurre la sterilità

della dottrina. È innegabile che il comporre un dramma od una commedia richiede ora un assai più arduo e cosciente, e paziente, e castigato lavoro, che non richiedesse sessant'anni addietro. D'altra parte, bisogna vedere se le mutate condizioni sociali non bastino a dar ragione di tale scemata attività produttiva nel campo del teatro.

Nel considerare il valore di un' epoca artistica, non si deve tener conto solamente della quantità ma altresì e più assai della qualità de' suoi prodotti. Ora, se ci voltiamo indietro e raccogliamo in un solo sguardo, tutto il lavoro drammatico del nostro secolo, noi vedremo bensì emergere qua e là molte opere pregiatissime, per nitidezza di concepimento, per arguzia, per diligente osservazione, per sapiente ordinamento delle parti, per efficacia di rappresentazioni e di stile, ma non ne troviamo una sola della quale si possa presumere che sarà viva fra cento anni come sono vive oggi molte commedie del Goldoni, ed il Barbiere di Siviglia e più il Matrimonio di Figaro del Beaumarchais. L'affermazione a primo aspetto può parere temeraria, ma vediamola alla prova dei fatti. Il teatro di Vittor Hugo e del Dumas padre sono oramai abbandonati. Del primo si volle negli ultimi anni risuscitare con religiosa cura qualche dramma, ma fu resurrezione intesa alla apoteosi del poeta, non ad un riavviamento dell'opera, il che i promotori istessi non osavano sperare e che ad ogni modo, il pubblico non volle consentire. Del Dumas padre fu si allestito con fortuna non è molto l' Enrico III, ma fu successo di apparati scenici e di vestiario. Lo Scribe è morto alle scene ed alla letteratura. Il *Demi monde* del Dumas figlio, che fu detta. con ingrata ingiustizia verso l'Augier, la più bella com-

media del secolo, vede ora pressochè deserti i teatri dove chiamò per vent'anni quel fitto pubblico plaudente, che ancora accorre alla *Signora delle Camelie*, opera meno sapiente e meno perfetta, ma più sincera e più atta a sollevare negli animi il movimento patetico che scaturisce in ogni tempo dalle medesime sorgenti. Ma la *Margherita Gauthier*, anch'essa tiene piuttosto le scene per valore o per virtuosità di attrici, che per riuscita e perdurante potenza vitale, a suoi casi non crede più nessuno, la sua imagine si smarrisce in contorni vaporosi, il personaggio non è persona, essa non trae argomento di vita che dalla morte. L'Augier, che avrei dovuto, a misura di altezza artistica, nominare prima del Dumas, ha dato al nostro secolo molte opere magistrali che gli autori comici e drammatici del tempo futuro studieranno, ammirando, ricavandone utilissimi ammaestramenti. Ma altro è vivere nella memoria e nel culto dei discepoli, altro è avere continuamente rinnovata la giovinezza dal largo e potente consenso del pubblico.

Dove sono quel Giboyer, quel Pommeau, quel Poirier, quel D'Auberine, quel D'Estrigaud, quel Guerin, che tanto agitarono le nostre menti e sollevarono i nostri entusiasmi giovanili? E nomino ad arte i personaggi e non le commedie, perchè se ne eccettui il Sardou per il *Rabagas*, l'Augier fu dei moderni il solo cercatore di caratteri. Ma ogni carattere scenico, perchè duri nei secoli deve contenere, oltre alle realtà attuali al tempo in cui fu concepito, una somma di corrispondenze colle realtà di tutti i tempi. Ed essere nelle sue specifiche differenze rispetto gli altri caratteri del suo tempo evidentissimo. Se non che di tale evidenza, che l' Augier avrebbe indubbiamente sa-

puto conseguire, non dava esempio la vita. Certo è che a molti fra i miei più giovani uditori i personaggi che ho nominato sono o tutti od in gran parte ignoti, mentre nessuno ignora *Figaro* che è pur tanto più anziano di quelli. Forse, quando il Sardou avesse saputo rinunziare alla macchinosa ingegnosità scenica che gli fruttò tante effimere vittorie, il teatro moderno vanterebbe un carattere imperituro. Egli concepì il *Rabagas* da sommo autor comico, e non senza ragione dopo la prima recita di quella diseguale commedia fu profferito il nome di Aristofane. Però la commedia più tradisce che non attui le intenzioni dell' autore. Il carattere del protagonista avrebbe richiesto un quadro a larghi tocchi ed una azione semplice e chiara. Il fortunato continuatore dello Scribe lo soffocò in un intricato viluppo di congegni scenici, lo diluì in episodi insignificanti quasi puerili e sopratutto lo fece meno esemplare e meno reale circondandolo di personaggi artificiosi e di caricature che scemano credibilità ai fatti ed efficacia alla satira.

Non vorrei che questa mia sommaria rassegna paresse ispirata da animo irriverente. Ammiro l'ingegno di quei maestri e del Dumas e dell'Augier in special modo amo con riconoscente affetto l'opera intera. E se questa, a mio credere, non raggiunge la somma altezza, credo fermamente che ciò sia piuttosto dovuto alle *condizioni del tempo*, che a deficienza loro.

Quattro anni or sono, Ferdinando Martini pubblicò nella « Nuova Antologia » due briosi e sugosi articoli, intitolati la « Fiumana del teatro Nazionale ». Dopo di avere dimostrato l'inefficacia dei rimedi suggeriti d'ogni parte onde far prosperare in Italia il teatro drammatico, assorgendo dalle minute critiche a considerazioni

di ordine generale, egli conchiuse citando una sentenza dell'Hillebrand che a suo avviso i fatti sembrano confermare.

L'Hillebrand afferma che le grandi epoche drammatiche sorgono quando un popolo, uscito per sforzi animosi da gravi pericoli, acquista coscienza non soltanto della propria grandezza, ma della esistenza propria. Infatti, aggiunge il Martini, lo Shakespeare sorge quando l'Inghilterra dopo la guerra delle due Rose fonda una religione e una monarchia nazionali, distrugge l'Armada e sottentra alla Spagna nel dominio del mare; il Cervantes, il De Vega, il Calderon fioriscono dopo che la Spagna, espulsi gli antichi invasori da' suoi confini, compone in unità tutte le parti della penisola, conquista il nuovo mondo, illustra le sue armi in Italia, in Germania, in Francia, trionfa nelle acque di Lepanto. Il Molière finalmente nasce, quando, dopo la guerra religiosa, la monarchia si rafforza, acqueta la Francia, la rianima colla sua politica e con le vittorie soffoca il feudalismo.

Io confesso che la sentenza dell'Hillebrand non mi persuade e nemmeno mi persuadono i fatti che il Martini abilmente raccoglie a suo sostegno.

Il volersi rifare dalla guerra delle due Rose per spiegare lo Shakespeare, mi par temerario. Il Racine direbbe: *Avocat, oh passons au déluge*. Quella guerra finì nel 1485, vale a dire un secolo innanzi che il grande poeta giungesse giovinetto a Londra, nè la religione nazionale potè dirsi fondata, finchè durava la lotta religiosa che sotto il regno di Maria la Sanguinaria dodici anni innanzi che nascesse lo Shakespeare fece sorgere patiboli e roghi cattolici contro i riformati.

Quanto poi alla disfatta della invincibile armata si

osservi che quando le tempeste distrussero il naviglio di Filippo II lo Shakespeare contava 24 anni. O già dunque egli era quello che fu di poi, e la prova non prova nulla, o non era e se una vittoria può così di colpo far sbocciare un genio drammatico, già presso di noi le vittorie del 1859, l'impresa dei Mille e la breccia di Porta Pia avrebbero dovuto fruttificare. D'altra parte la vittoria inglese fu sconfitta spagnuola e l'impero dei mari per passare all'Inghilterra dovette cessare alla Spagna. Ora, se la vittoria inglese potè in alcun modo sul genio drammatico d'Inghilterra, la sconfitta spagnuola avrebbe dovuto intristire quelli di Spagna. Il Cervantes fioriva appunto al tempo della invincibile armata, il Lopez de Vega ne era parte, il Calderon nacque dodici anni dopo. Come mettere insieme questa straordinaria fioritura di genii drammatici in circostanze storiche tanto disparate, anzi in diretta contraddizione fra di loro?

No. Le condizioni, che fanno sorgere le grandi epoche drammatiche, hanno più diretta e speciale attinenza col teatro e sono più determinate e positive. La prima è che nasca un genio drammatico, e qui la storia non ci ha nulla a vedere. La seconda è che il popolo, la società frammezzo cui tale genio drammatico vive ed opera, gli fornisca vera materia drammatica, che gli consenta una larga libertà d'azione, che non lo volga in parte dove egli di per sè non andrebbe, che abbisogni, infine, in una certa misura, dell'opera sua.

Prendiamo il pubblico, che accorre ai primi drammi dell'Hugo e del Dumas padre. Lo compongono tre classi diverse di persone. Il nobile di antica data, reduce dall'esilio dove patì privazioni ed umiliazioni, ristorato pur ora delle avite ricchezze, pieno ancora l'anima di

sospetti e ancora pauroso di subitanei rovesci. Accanto a lui, occupante lo stesso ordine di posto, il figlio del merciaio, del fattore, dell' esattore, del maestro, divenuto barone o conte, o duca, dell'impero, e riconfermato dal nuovo legittimo sovrano, nel grado che i vecchi nobili continuano a ritenere usurpato. Questo duplice olimpo ancora si riconosce al vestire, al parlare, all'atteggiarsi e si distingue dalla folla della platea e della galleria dove sta pigiata la gente nuova che governerà il secolo intero che già consapevole della imminente potenza guarda tuttavia con delusione e con rancore le podestà restaurate ed i recenti privilegi. Tutta quella gente ha ancora negli occhi e nelle orecchie la rutilante visione rivoluzionaria, le apoteosi ed i patiboli repubblicani, il fasto cesareo, i troni fulminati, le incoronazioni estemporanee, i terrori, i clamori di cento battaglie, i bagliori di incendi titanici, le morti, le rapine, le fughe, le incredibili realtà di una storia favolosa. Chi voglia colpire quelle menti avvezze a tanto vertiginoso scintillio di imagini, dovrà concepire enormi macchine sceniche, alle quali, del resto, correrà da sè la fantasia dei poeti eccitata dagli stessi spettacoli. Vediamo infatti, il repertorio drammatico di quel tempo. *Ernani*, *Ruy Blas*, *Le Roi s'amuse*, *Lucrezia Borgia*, *Marion Delorme*, *La tour de Nesle*, *Riccardo Darlington*, *Montecristo*, *I tre moschettieri*, vale a dire, improvvise grandezze, improvvise cadute, ambizioni furiose, scelleraggini atroci, purezze celestiali, amori, omicidi, sovvertimenti di fortuna, audacie pazze, un turbinio di fatti, sogni di menti malate, miracoli e violenze. Se mai vi fu tempo assimilabile ai tempi onde uscì il ciclo Shakespeariano, questo fu di certo, e le opere sceniche ci riconducono allo stesso parallelo. Ma le corrispondenze

delle rispettive condizioni storiche e sociali sono piuttosto esteriori che di sostanza, e così la corrispondenza delle opere sceniche. Ai tempi dello Shakespeare, quello stato di violenza era la condizione permanente della società. Gli uomini di quel tempo, scrive il Taine, Praleig, Essex, Elisabetta!, Enrico VIII sono eccessivi e disuguali, pronti alle devozioni ed ai delitti, violenti nel bene e nel male, eroici con strane debolezze, umili con intermittenza di fierezza, mai vili di proposito, come furono di poi i gaudenti dalla Restaurazione, mai rigidi come i puritani del tempo di Cromwell, capaci di piangere come fanciulli e di morire come eroi, spesso cortigiani talora cavallereschi, sempre inconseguenti, costanti solamente nel mostrare la riboccante pienezza della loro natura. Così predisposti essi possono comprendere ogni cosa, le ferocie sanguinarie, e le generosità più delicate, la brutalità, la crapula e le più divine innocenze dell'amore, possono accettare tutti i personaggi, le vergini e le cortigiane, i principi e i saltimbanchi, passare subitamente dalla buffonata triviale alle sublimità liriche. Bisognerà persino che il dramma, onde imitare e soddisfare la fecondità della loro natura adoperi tutte le estreme forme del linguaggio: il verso pomposo, e fiorito d'imagini e la prosa plebea; come dovrà eccedere nello stile, dovrà soverchiare i suoi naturali confini e portare in scena i gnomi, le ninfe della terra e del mare, costringere gli Dei a scendere sulle tavole sceniche e l'inferno a svelare i suoi tormenti. Mai, conchiude il Taine, il teatro fu così complesso, perchè mai l'uomo fu così completo.

Invece il precipitare degli avvenimenti storici alla fine del secolo XVIII e sul principio del nostro fu come turbine passeggero. La violenza non era negli

animi innanzi che si scatenasse, non durò al suo dileguare; indoli umane non ne furono sostanzialmente modificate, gli uomini travolti in quella bufera si mostrarono eccessivi solamente rispetto a certi fatti, in certe contingenze, uscendo si può dire temporaneamente dalla propria natura, la quale già andava accostandosi a quella uniformità di sentimenti e di atti e di linguaggio, che toglie al dramma la sua ragione, che lo priva del suo principale elemento: i caratteri; le differenze fra le varie classi di pubblico, notate pur dianzi, erano più apparenti che reali, più di vestire che di agire, più di quantità che di qualità. L'antico nobile, il semidio del secolo passato, si era oramai interamente umanizzato, la sua grandigia, la sua splendidezza facevano i conti colla cura del risparmio, la sua balda insolenza si ingentiliva di impertinenza, il nuovo titolato, edotto dall'esempio di recenti clamorose cadute, mirava a farsi perdonare la improvvisa grandezza, il borghese, perduta la fede nella austerità repubblicana, non rifuggiva più dal fasto per virtuosa avversione, ma lo invidiava a chi poteva spiegarlo, e più che ad abolire privilegi intendeva ad esserne partecipe. Il Molière non avrebbe più trovato fra quei marchesi il Soteuville ed il D. Escarbaquas, gli Oronti e gli Acasti, nè fra quei borghesi il Monsieur Jourdain. Perciò il teatro di quel tempo è tutto fatti sorprendenti e non mostra un solo carattere. E tale tendenza livellatrice si faceva di anno in anno più attiva; alle prime fantasmagorie romantiche succede una commedia ragionatrice e bonaria che intende alla pacificazione delle classi, e ci presenta a sazietà la figliuola del duca innamorata dell'ingegnere, o dello scienziato, e attribuisce a questi tutte le virtù a quella tutte le gentilezze e li conduce entrambi, vinta la artificiosa resistenza, al compimento finale del matrimonio.

Noi abbiamo pressochè perduta la personalità; la rapida e costante comunicazione delle intelligenze, che è propria dei giorni nostri, fa sì che esse si compenetrano a vicenda, si modificano scambievolmente e finiscono per adagiarsi tutte quante in un consenso universale. La mutua polizia della moda e del ridicolo rende ognuno di noi attento ad osservare gli altri e sè stesso, regola l'apparenza delle azioni, la scelta delle parole, la forma degli abiti, la misura dei gesti, e perfino il tono della voce, e di una società di uomini, in cui sono tante inclinazioni diverse, fa un'aggregato di automi, mossi tutti dagli stessi congegni. Le differenze di razza e di clima nulla poterono contro questo spianarsi delle asperità individuali. A Parigi, a Vienna, a Roma, a Londra, a Pietroburgo è la stessa vita, si leggono gli stessi libri, si discutono alla stessa ora colla stessa temperanza di linguaggio gli stessi fatti. La cucina del Cafè Riche vi fornisce i maccheroni alla napoletana, quella del Caffè d'Europa il pudding inglese, la società colta ed elegante è diventata poliglotta, le signore di Roma e di Bucarest sfoggiano ai balli le vesti pur ora giunte da Parigi, nei salotti di Stoccolma e di Madrid appaiono e scompaiono ad un tempo gli stessi ninnoli, i fiori sono raccolti cogli stessi nastri, la lista del desinare è stampata su cartoncini identici in tutto di forma e di colore.

Perdurano di certo mille recondite differenze di animo e di ingegno ed i profondi movimenti umani traggono ancora ognuno di noi in diverse parti, ma ne abbiamo attenuata l'espressione e domata quasi l'aperta foga, cosicchè l'indagarli ed il rappresentarli richiede un sottilissimo lavoro di analisi ed una lenta e minuziosa esposizione. Perciò avvenne che il romanzo rag-

giunse nel nostro secolo il suo massimo sviluppo come quello che comporta per l'appunto le analisi sottili e le esposizioni lente e minute. I caratteri della vita moderna furono per l'addietro più facilmente e con maggiore evidenza raccolti nel romanzo che nella commedia; noi troviamo difatti cento commedie o drammi tolti da romanzi e non un solo romanzo uscito da un componimento drammatico. Chi legge può scegliere i momenti in cui l'ingegno è più inclinato al meditare, mentre il teatro analitico, comanda in quella data ora a tutti gli spettatori una attenzione ed una ponderazione alla quale il pubblico degli anni passati era ancora immaturo e che avrebbe offeso il suo epicureismo artistico. In una prefazione al secondo volume degli Annali del teatro e della musica, il Sardou attribuisce l'attuale decadenza dell'arte drammatica, alla tarda ora del pranzo.

Donde nasce, scrive il Sardou, quel diniego di seria attenzione, quel morboso bisogno di una azione rapida, febbrile, che miri diritta al fatto brutale, alla ossatura della commedia, sopprimendone la carne, la vita, cioè lo sviluppo delle idee, dei sentimenti e dei caratteri?

Dalla cattiva digestione, risponde, dovuta alla tarda ora del pranzo ed alla fretta di finirlo presto.

In questa idea fino ad un certo punto combina il Sarcey, il quale vorrebbe si tornasse alle cene ed agli spettacoli di prima sera, avanti il pasto che deve chiudere la giornata. — Così dispose il Wagner per le sue rappresentazioni modello, così usano fare molti teatri tedeschi, i quali alle nove di sera hanno già ammazzato il primo attore o dato marito alla ingenua. — Ma questo orario igienico, non ha impedito che fino a dieci anni or sono, la Germania prediligesse anch'essa i drammi turbinosi e stupefacenti, nè l' ora del pranzo.

venuta sempre più attardandosi, impedisce ora a molti pubblici italiani e francesi di gustare quelle gravi e pensose commedie dello Ibsen cui tocca ora le contrastate vicende che già ebbero i drammi musicali del Wagner e cui toccherà credo, lo stesso universale trionfo. — La fortuna delle commedie artificiose e superficiali, è anche essa dovuta, io credo, alle condizioni sociali del momento in cui fioriscono. La recente conquista delle libertà politiche, la partecipazione quasi eguale di tutti i cittadini colti ed abbienti, che formano il pubblico dei teatri, ai beni, agli onori ed al reggimento dello stato, diedero all'Europa dal 50 al 70 un periodo di relativa felicità. La maggior parte del pubblico e la più intelligente, e la più pronta agli applausi, non avvertiva ancora i sordi movimenti che minacciano ora di dissolvere la compagine sociale.

Godendosi la nuova uguaglianza, essa era curiosa del lusso, delle raffinatezze, delle eleganze, del tornito e scolorito linguaggio, della gentilezza sentimentale e della compiacente casistica amorosa che erano stati per l'addietro il retaggio di una classe privilegiata. Di più, dai commerci dalle industrie dai prodigi della meccanica era venuta creandosi e diffondendosi una prosperità universale che tutti potevano conseguire a patto di febbrili lavori e di un adoperarsi più febbrile a mille imprese diverse. Nella vita giornaliera, ogni cosa divenne regolata ad ore, a minuti.

Nel commercio, nell'industria, nelle amministrazioni pubbliche s'introdussero una puntualità, un rigore tormentosi.

Da ciò, la sera una stanchezza di mente che allontanava il pubblico dai piaceri prettamente intellettuali, i quali costano fatiche, e gli faceva prediligere quelli, che riposando lo spirito solleticano i sensi.

Durante tutto quanto il nostro secolo, ma più nello spazio di quei vent'anni, il teatro è tutto sensualità.

Esso rappresenta un solo ceto sociale, quello degli oziosi, dei ricchi e dei gaudenti. Di tutte le attività, che governano la vita esso non conosce e considera che la più attraente e la meno specializzata: l'amore. Mai per l'addietro l'amore ebbe così esclusivo e tirannico impero sulla scena. Prendiamo il teatro Spagnuolo, e l'Inglese ed il Francese e l'Italiano dei tempi andati e troveremo data all'amore la minor parte dei movimenti e dei caratteri scenici. Di tutta l'opera dello Shakespeare l'amore governa tre sole tragedie: *Giulietta e Romeo, Otello, Antonio e Cleopatra.* — L'amore di Amleto e di Ofelia, così umano e così puro, passa sulla scena timidamente velato, quasi abborrente dalla vita.

Nel Molière amano *Don Giovanni* ed *Alceste*, ma di quest'ultimo l'amore non è nè il solo nè il principale movente. Goethe e Schiller non gli concedono che movimenti episodici. Goldoni lo ignora e lo sdegna e se il Beaumarchais ne fa il perno delle sue maravigliose commedie, tutti avvertono fin dalle prime scene come egli a ben altro intenda che a blandire il pubblico mediante gli allettamenti erotici od a notomizzare le frascherie e le passioncelle amorose dei suoi personaggi.

Fra cento anni se i curiosi della storia morale del nostro secolo ne cercassero gli elementi nell'opera teatrale, per poco non sarebbero ridotti a pensare di noi. che non avemmo nè ambizioni, nè ire, nè avarizie, nè generosi orgogli, nè ribellioni, che non conoscemmo le privazioni, le fami, i dolori dei padri e delle madri, le austerità del dovere, le insidie fra congiunti, le delusioni dell'amicizia, le umiliazioni delle infermità fisiche e le più cocenti per le infermità morali ed intellettuali, i per-

vertimenti sessuali, ma che ci aggirammo beatamente nei giardini d'Armida, non amando, ma sillogizzando d'amore.

Rimane a vedere se l'opera drammatica quale fu concepita per l'addietro sia stata altrettanto necessaria al nostro secolo quanto era ai precedenti, se cioè nell'organismo sociale moderno essa abbia serbato e nella stessa misura la funzione che aveva esercitato per l'addietro.

Lo Spencer ricercando la legge del progresso la fa consistere in un continuo sdoppiamento delle attività, le quali tendono continuamente a specializzarsi. Fra le funzioni attribuite al teatro, una delle più costanti fu nei tempi andati l'esercizio della minuta critica sociale. Quando una nuova legge era bandita od una antica prendeva ad invecchiare, quando cioè cessava di corrispondere ai bisogni che l'avevano suggerita, quando l'impero di una consuetudine, di una moda, di un pregiudizio si rendeva fastidioso, quando un novatore cercava di volgere a questo od a quel verso il corpo sociale, con disagio dei suoi componenti, quando si introduceva una nuova imposta o si pattuiva un'alleanza, o si favoriva una data classe di persone, la commedia interveniva a dire la sua, e, siccome essa traeva la vita dal consenso del pubblico, la sua voce era alle volte l'eco, alle volte il diapason che regolava le voci della moltitudine.

Un frizzo, un'arguzia, compendiati spesso in una sola parola, trovavano nella mente del pubblico quella preparazione latente ed inconsapevole che attribuiva loro una straordinaria pienezza di significato. E dal pubblico dei teatri, il motto era portato al gran pubblico dei caffè e delle vie donde in pochi giorni, per mille rigagnoli, si diramava in tutti i sensi e andava così compiendo sulle

menti dell'universale il suo lavoro di avvertimento e di demolizione. Ora, durante il nostro secolo ed in maggiore misura negli anni più vicini a noi, grazie quella legge di sdoppiamento dianzi accennata, l'esercizio della minuta critica sociale già appartenente alla commedia, le venne dapprima contrastato e poi tolto quasi interamente da un novissimo prodotto della attività intellettuale: il giornale. Il giornale la cui maravigliosa e formidabile diffusione rende più atto a questo ufficio e che, grazie al suo carattere di estemporaneità, può subitamente cogliere le occasioni e colpire con più immediata efficacia nel segno. Innanzi che dal fatto censurabile scaturisca la critica per via della commedia, occorre, richiesto dalla mole del componimento scenico e dalle cure per il suo allestimento, un notevole spazio di tempo, mentre, nella stessa giornata in cui il fatto si produce, il giornale lo prende in esame e ne rileva i difetti. E non è a dire che l'estemporaneità della critica la renda meno ponderata e meno sagace, perchè dai mille ingegni dati ai mille giornali e dai diversi pensamenti di ognuno di essi deriva alla loro opera complessiva una tale pienezza di osservazioni, di raffronti e di ragionamenti quale non si potrebbe da un solo altrimenti ottenere che col tempo. Noi vediamo infatti la commedia odierna avere quasi del tutto rinunciato alla minuta critica sociale e politica; e quando ancora qualche poco avveduto autore lancia l'allusione pungente che per l'addietro era sicuro segno agli applausi, noi vediamo il pubblico accoglierla con indifferenza e deriderne la tardità.

Inoltre conviene notare che il giornale ha distratto dal teatro molti ingegni che senza di esso vi avrebbero inteso di certo. E più dal teatro che da altre forme dell'arte, perchè in buona parte l'opera giornalistica e la tea-

trale rampollano dalle stesse abitudini, dalle stesse inclinazioni dell'ingegno. Ad entrambe occorrono una grande prontezza iniziale, una grande speditezza di procedimento, una chiarezza ed una evidenza che altri più distesi componimenti non richiedono in eguale misura, una piacevolezza allettatrice, una specie di grazia sfiorante che pare leggera e non è sempre, ed un sottilissimo accorgimento dell'opportunità. Quanti motti, quante arguzie, quanti di quegli aforismi riassuntivi che appaiono quali lampeggiamenti di verità sono oggi anticipati dal giornale, sicchè la commedia ne deve a studio rifuggire!

Ma questo processo di specializzazione, che nel periodo di tempo in cui venne compiendosi, potè riuscire pernicioso al teatro, sarà, io credo, in avvenire uno dei principali fattori del suo innalzamento. Sempre quando la commedia volle rappresentare e commentare recenti episodi della vita pubblica, fece opera effimera e secondaria. Enrico Welschinger, che studiò unicamente il repertorio drammatico del tempo dalla rivoluzione francese, osserva che agli scrittori di quel decennio furono impediti i grandi concepimenti artistici dai continui riferimenti alle vicende politiche. Mai come a quell'epoca il teatro francese fu sciatto, vacuo, declamatorio e volgare. E mai fu meno libero. Già il Diderot aveva scritto: se i governi sapessero usarne, quale mezzo il teatro, per preparare l'abrogazione di una legge, o il mutamento di una consuetudine! I fatti che sono venuto esponendo e che intristirono negli anni passati la produzione dell'opera drammatica si riferiscono a condizioni transitorie della nostra società. La uniformità negli aspetti della vita, che ho dianzi notato e lamentato non è di tutta la società nostra, ma di alcune classi di essa,

le sole a cui fossero per l'addietro aperte le scene. Ma già l'Almanacco di Gotha cessò di essere il vade mecum degli autori drammatici e già sale sulle tavole sceniche la classe operosa, che trae una inesauribile varietà di movimenti affettivi dal dover conquistare, non ingannare la vita.

D'altro lato quella stessa uniformità di costumi che, se non distrugge interamente, attenua in gran parte le differenze etniche, e geografiche, allargò a dismisura l'ambito dell'arte scenica, e di regionale e di nazionale ch'era nei secoli andati la fece, si può dire, cosmopolita. Quando si pensi che allo ingegno larghissimo del Voltaire le tradizioni storiche e letterarie e l'indole della razza impedivano di comprendere e di apprezzare il genio Shakespeariano, si può misurare, quanto nello spazio di un secolo sia venuta crescendo la capacità dello spirito umano. Quando Renan scrisse non è molto, che ogni giorno va scemando il numero dei libri destinati a vincere il tempo, affermò una rigorosa verità. Ogni generazione produce oramai tale ingente mole di opere artistiche e letterarie, che soverchia il bisogno e la curiosità delle menti più colte, onde diventa sempre più arduo, nella urgenza della vita, il rivolgerci alle opere delle generazioni passate. Ma quanto abbiamo perduto nel tempo, abbiamo ad usura guadagnato nello spazio. In una lettera preziosissima che mi fece l'onore di scrivermi il Dumas figlio, accennava a questo concetto. «L'étranger, mi diceva, est pour nous une espèce de postérité.» E d'anno in anno nel campo dell'arte, la parola *étranger* va perdendo significato, e già ora indica si può dire gli estremi confini della terra. Nessuno più scrive per il pubblico di una città o di una nazione, o meglio, poichè sarebbe meschina cosa l'introdurvi un

elemento intenzionale, non v'ha opera, di media levatura, che non varchi i confini delle piccole patrie, e che, voltata in lingue diverse, non parli a popoli, remoti sì, ma non più così diversi da non convenire interamente in un concetto identico della vita. Perciò di necessità dovrà il teatro salire più alto, come per esser visto più da lontano ed assorgere a contemplare, a considerare ed a rappresentare non le piccole e tangibili ma le realità di un ordine superiore che non si possono all'inizio afferrare se non dagli spiriti più acuti e dalle anime più ingenue, cui si rivelano nello accendimento poetico: che vogliono una precisione quasi matematica di linguaggio ed una logica rigorosa nello ordinamento delle parti. Più in alto, che vuol dire più addentro nelle anime, finchè si giunga a quegli ultimi ripostigli donde si dipartono i movimenti più sottili degli affetti, ove risiedono in miriadi diverse le più delicate verecondie, le virtù più resistenti, le più gelose fralezze, le più vergognose viltà, che la politura dei costumi e l'uniformità esteriore della vita non potranno mai nè distruggere nè attenuare. Ho detto di sopra che a queste minute indagini era meglio atto il romanzo che la commedia, ma lo dissi riferendomi alle condizioni di un dato periodo di tempo ed in modo speciale alle condizioni del pubblico male preparato a ricevere e ad apprezzare le opere pensose ed a meritare gli squisiti compiacimenti intellettuali.

Il teatro dello Shakespeare sta ad attestare nell'opera scenica la capacità di scendere negli abissi dell'essere umano. Ma lo Shakespeare aveva un pubblico violento ed ingenuo e credente nei suoi poeti, mentre al pubblico del nostro secolo nocque la relativa coltura e l'esercizio di una arguzia critica superficialissima. Ora, la

relativa coltura si adagia facilmente in formole che imprigionano ed impigriscono lo spirito e volentieri le fissa in dogmi, e l'arguzia critica, non nutrita di studi e non rinnovante di continuo gli studi, intristisce la più grandiosa e pura delle facoltà umane, quella dell'ammirazione, ottunde la capacità di godere e soffoca in una facile e miseranda risata gli accenti più sinceri dell'angoscia e della gioia. Quanto non si rise, negli anni andati, in ogni campo dell'arte ad ogni esperimento di forme artistiche non consuete! Tanto si rise che ancora sentiamo l'eco di quelle risate, ma l'eco rimanda i suoni là donde si dipartirono e la risata rimbalza echeggiando ai ridenti e ne schernisce la tardità.

Ho anche accennato alla sensualità gaudente del pubblico che lo allontanava dalle opere riflessive; ma qui pure nell'ultimo decennio seguì un notevole mutamento, dovuto, io credo, in gran parte a quel disagio sociale ed ai movimenti che ne conseguono, i quali sgomentano i neghittosi, stimolano i buoni ed armano i violenti, e comanda a tutti il raccoglimento e la meditazione.

Tutti avvertono come il pubblico dei teatri odierni vada ogni giorno più accogliendo e prediligendo i drammi e le commedie che lo costringono a pensare. Il romanzo ha spianato la via all'opera scenica. E l'uno e l'altra dagli intenti puramente estetici salgono a ricercare quella suprema espressione della bellezza, che risiede nella bontà, nella giustizia e nella pietà operante.

LA SUGGESTIONE SCENICA

e una polemica con Giovanni Pozza [1]

Signore e Signori,

La parola Suggestione non ha ancora conseguito un significato sicuro ed universale. A interrogare i vocabolari si dovrebbe intendere per suggestione uno stimolo, una tentazione, una istigazione diretta al male. Il vecchio vocabolario della Crusca, poichè il nuovo è di là da venire, le attribuisce sempre una portata dolosa. Il Littré la definisce per: istigazione malvagia. In questo senso la adoperarono i padri della chiesa ed i moralisti ed in questo senso fu già introdotta nella lingua letteraria, perchè alla usuale in passato non appartenne mai. Al concetto di suggestione andò in passato sempre unito il concetto di una malvagità tenebrosa e spesso diabolica, che esercita sull'animo umano un fascino irresistibile e lo volge al male e comanda al corpo istesso una obbedienza quasi automatica.

---

(1) Questa conferenza che fu tenuta da Giuseppe Giacosa nel maggio 1896 fece scrivere a Giovanni Pozza una sua lettera-polemica a cui il Giacosa rispose. Diamo la lettera e la risposta.

Ai nostri giorni, il senso della parola: suggestione si è venuto allargando ed ha interamente perduta l'antica terribilità. E ciò non solo perchè i misteri della mente e della coscienza si fanno meno paurosi quanto più sono penetrati da una indagine ponderata e paziente, ma anche in causa della famigliarità che siamo venuti acquistando con essa. Nel discorrere che facciamo di ogni cosa, sapere o non sapere, il nostro linguaggio usuale ha usurpato molte parole che appartenevano o alla scienza o a speciali rami di coltura e le va adoperando alla grossa in un senso molto generico ed approssimativo, a somiglianza di chi, rubato un delicatissimo provino nel gabinetto di un chimico, lo umiliasse a bicchiere da taverna.

Così molti chiamano oggi suggestione quello che propriamente si dovrebbe chiamare: azione persuasiva o virtù comunicativa, e leggiamo spesso che il tale ha fatto un discorso suggestivo anche quando la persuasione, che esso ha indotto in noi, esce da chiari e rigorosi ragionamenti. Nè queste anfibologie sono solamente del linguaggio comune e degli scritti estemporanei. Gli studiosi della psicologia fisiologica lamentano l'uso improprio che fanno della parola suggestione anche scrittori avvezzi a ricercare con sottile accorgimento le leggi dello spirito umano, applicandola non solamente a tutte le ispirazioni quale sia la loro natura, ma altresì a tutti i fenomeni che discendono da movimenti intellettuali di maniera che essa governerebbe ad un tempo la più elementare percezione e le più nobili creazioni dell'arte.

Che suggestione venga dal *suggerere* latino e dal nostro suggerire nessuno dubita — e nemmeno si dubita che possano raccogliersi nel concetto di suggerimento tutti i movimenti intellettuali che procedono dalla per-

cezione di un fatto o di una idea. Ma la ragione etimologica non è la sola che governi il significato attuale di una parola. A bene determinare, cioè ad escluder tutti i significati non necessari i quali possono essere meglio espressi con altri termini, occorre considerare anche la ragione storica, che vuol poi dire l' uso attraverso i secoli.

Sta bene che la ragione storica della voce suggestione consiste nel carattere demoniaco che le era attribuito, onde parrebbe che levato di mezzo il demonio essa potesse ora riallacciarsi alla sua prima radice; ma io credo che il demonio fosse solamente il gerente responsabile dell'azione suggestiva, la quale era reputata malvagia perchè o soffoca del tutto o limita in parte quella libertà che è fondamento della legge morale.

L'essenza della suggestione si deve ricercare nell'imperio coercitivo che essa esercita, non pure sui movimenti intellettuali, ma sui sensi e sugli organi, i quali, quando l'uomo ne è invasato, ricevono sensazioni illusorie ed in luogo di obbedire ad impulsi volitivi consapevoli rompono in moti automatici.

Così la intendono i più stimati filosofi sperimentali dei nostri giorni. Essi tutti considerano nella suggestione una alterazione della nostra coscienza mentale e sensoria, onde sono create nella nostra mente imagini fallaci che noi scambiamo per realtà e che possono per un certo spazio di tempo cancellare le imagini delle cose reali che ne circondano e darci vere sensazioni cui non corrisponde nessun impulso esteriore ma che tuttavia ci inducono in quegli stessi movimenti corporei in cui ci indurrebbero se veramente procedessero da impulsi reali.

Non è il caso di citare definizioni, nè di esaminarne il valore relativo. Io non voglio nè potrei cercare come

si compia nel secreto del nostro essere interno il miracolo della allucinazione, nè ancora credo che l'ultima parola in riguardo l'abbia detta nemmeno la scienza positiva, se pure potrà dirla mai. Ma altro è cercare la ragione di un fatto, altro è riconoscere il fatto alla stregua delle cognizioni attuali e raggruppare insieme fatti somiglianti per mostrarne le affinità.

Giova ripetere qui che una conferenza non è una lezione, ma una conversazione fra gente colta, conversazione, dove, come accade di frequente quando interviene qualche persona indiscreta, uno solo parla, e parla troppo più a lungo che non dovrebbe: ma gli altri parlano dentro di sè e l'indiscreto oratore assai spesso legge loro negli occhi le parole silenziose, e segue il filo dei loro ragionamenti; e benchè queste comunicazioni spirituali non conducano a conoscenze scientifiche, nasce quasi sempre da esse una curiosità di maggior sapere ed una latente preparazione a conseguirlo.

D'altra parte, se io non posso parlare ex professo di psicologia fisiologica, è difficile che un dotto psicologo e fisiologo possa ragionare di cose teatrali con quella conoscenza di causa che io sono venuto in molti anni acquistando. E poichè i fenomeni della recitazione e della immedesimazione nei personaggi scenici hanno, non fosse che in apparenza, una grande affinità con quelli che gli scienziati raccolgono sotto il nome di suggestivi, non sarà del tutto inutile che io esponga il risultato delle mie osservazioni le quali, se non altro potranno servire di materia prima a più diligenti e più severe e più dotte indagini.

Resti dunque inteso che sempre quando io profferisco la parola suggestione, essa si deve intendere non nel suo significato generico, ma nel proprio e preciso che

le attribuisce l'odierna filosofia sperimentale. E per maggior chiarezza ripeterò il concetto che esce dall'opera del più chiaro fra i moderni cultori di queste scienze, il Wundt, professore alla Università di Lipsia. Dal suo libro: *Elementi di psicologia fisiologica,* libro lucidissimo e quasi dilettevole, si ricava che egli intende per suggestione quella forza o quella azione atta a suscitare in noi certi stati di coscienza, capaci di resistere per alcun tempo agli stati di coscienza preesistenti in noi e loro contrari che tendono a distruggerli.

Il nostro stato normale di coscienza è il risultato di due coefficenti. Uno interno, l'altro esteriore: l'essere nostro, la nostra personalità, — le cose ed i fatti. Il mio stato di coscienza in questo momento mi dice che io sono qui seduto a tavolino intento a leggere ad alta voce dei fogli di carta scritti di mia mano, mentre stanno davanti a me molte persone in atto di ascoltare. Mi dice pure che io devo condurre al termine questa lettura che non potrei senza grave disdoro mio troncare a mezzo, e ciò è cagione che i miei organi respiratori e vocali compiano l'ufficio loro con diligente economia. Mi ammonisce della maggiore o minore attenzione che mi è prestata facendomi avvertire intorno o certi irrigidimenti facciali frenatori dello sbadiglio, o l'ammiccare ironico di certi occhi o certe benigne luci di sguardi incoraggianti. Dai quali segni traggo un improvviso lume di giudizio sull'opera mia ed improvvise malizie che mi fanno allargare alcuni tempi ed accelerarne altri. Tutte queste cose e molte altre ancora formano il mio stato di coscienza attuale, che io ho ragione di credere normale, perchè nessuno di voi si è levato a negare nessuna delle circostanze che lo determinano.

Supponete invece, che sotto l'impero di una miste-

riosa allucinazione e perdurando immutate tutte le circostanze, cioè tutte le cose che sono fuori di noi, a me paresse d'un tratto di trovarmi davanti ad una assemblea di giudici e che questi fogli che ho in mano contenessero la sentenza di morte di persona a me cara e che io fossi il magistrato chiamato a leggerla ad alta voce, ecco che sarebbe sovrapposto al mio stato normale di coscienza uno stato di coscienza ad esso contrario e capace di resistere per alcun tempo almeno ai suoi richiami onde ricondurmi alla percezione delle cose reali, ed ecco che io sarei indotto da sensazioni non corrispondenti alla realtà che è fuori di me, ma alle imagini di cose false, realmente sorte nella mia mente, cui corrisponderebbero vere contrazioni del volto, esprimenti il mio interno terrore, e pallori visibili ed un sillabare rotto e strozzato.

Di tali allucinazioni, di tali ingannevoli stati di coscienza, ma in più tenue misura, ognuno di noi può trovare mille esempi dentro di sè nelle associazioni di idee e di imagini. Quante volte, il profumo di un fiore ci richiama alla mente luoghi, tempi, persone, atti, suoni da lunghi anni obliati e che giacevano inavvertiti ed inerti nei più occulti ripostigli della nostra memoria? E per alcuni istanti noi rivediamo veramente quelle cose remote non in visione confusa ma nettissima, e ne avvertiamo i più minuti particolari ed i più fuggevoli moti, e le qualità più inafferrabili, il lampo di occhi da gran tempo chiusi per sempre alla luce, l'ondeggiare di quel filo d'erba, il frascheggiare di quello spiro di vento. E finchè dura in noi la percezione di quelle imagini, o tace o si attenua la percezione delle cose reali che pure ci toccano, e la consapevolezza delle nostre sensazioni. Siamo cioè indotti in uno stato effimero di

coscienza, capace di resistere, sia pure per un attimo, al nostro stato di coscienza fondamentale.

L'esempio estremo di queste azioni suggestive ce lo danno certi letarghi durante i quali si possono indurre nel paziente stati di coscienza diversi ed improvvisi che tutti si realizzano in lui e si estrinsecano con straordinaria intensità ed evidenza. Come gli giunge all'orecchio la parola: gelo, l'ipnotizzato impallidisce, batte i denti, starnutisce, trema per tutte le membra e si rannicchia nei vestimenti. E quando più intensa si manifesta in lui la sensazione del freddo, se l'ipnotizzatore gli sussurra la voce: estate, di subito mutano nel paziente gli atti e l'aspetto e corrono all'estremo opposto, ond'egli sbuffa, si sbottona, getta gli abiti, arrossa ed esce in abbondante sudore. La sua volontà è del tutto estranea a questi fatti espressivi. Chi può su di lui non gli comanda l'atto, ma la sensazione, ma lo stato di coscienza. Sveglio, egli non saprebbe simulare a studio quelle espressioni. Certe azioni, che i fisiologi chiamano riflesse, sono anzi inibite dall'intervento della volontà.

Il Darwin racconta di un suo allievo, che a più riprese, volendo a studio promovere in sè lo starnuto, non potè mai venirne a capo, neanche vellicando con agenti esteriori le papille nasali. Fra le tenui suggestioni che ho citato dianzi e le estreme ipnotiche, ne intercedono in numero infinito altre diverse fra di loro, nel grado, nella intensità e nella durata. Fra queste io stimo di poter collocare le suggestioni della scena. Tutti siamo d'accordo nel ritener che la più preziosa fra le doti dell'attore scenico sia una speciale facoltà di immedesimarsi nel personaggio, che egli rappresenta, e di volgere per sè, in realtà, la finzione scenica. Infatti soliamo dire ad elogio di un sommo attore, *che egli vive le sue*

parti e sarebbe più giusto dire: *che egli vive il suo dramma.* Di questi attori capaci di vivere il personaggio od il dramma, ve n'è in maggior numero, che non si creda; ma sono pochi quelli che sanno, pure vedendola, esprimerne e significarne la vita. A certi attori, dotati di una imaginazione pronta e quasi infantile, di estemporanea sensibilità, ma di mediocre ingegno e di poveri mezzi fisici, l'indursi nella vita fittizia del dramma, e l'incoscienza in cui cadono della propria reale, è cagione di una assoluta insufficienza espressiva. Solo ai sommi è dato di creare a sè stessi un perfetto inganno scenico e di comunicarlo agli spettatori.

Molti negano questa intera immedesimazione dell'attore nel personaggio e non vogliono riconoscere nell'arte scenica che una mera cosciente e volente facoltà imitativa. Che in molti attori si riscontri una singolare facoltà di imitazione è cosa verissima. Che questa facoltà giovi loro nell'esercizio dell'arte, è cosa meno vera, o almeno non sempre vera nella stessa misura. Vi sono molti attori capaci di rifare atti, gesti, movenze, espressioni del viso, voce ed accenti di date persone in modo riconoscibile e quasi perfetto, ma è raro che questa facoltà si riscontri nei sommi e, ad ogni modo, molti mediocri ed infimi addirittura la posseggono da quanto essi e spesso in maggior grado. Dei sommi essa si riscontra di preferenza negli attori comici, e poche volte nei drammatici o tragici. Ho conosciuto attori ed attrici di altissimo valore, incapaci non solo di imitare chichessia ma nemmeno di raccogliere intellettualmente i caratteri essenziali delle persone. D'altronde se in luogo di abbandonarvi di subito alla impressione che vi dànno certe imitazioni di persone note, voi vi ponete ad esaminare da quali elementi esca la somiglianza, vi

accorgerete ben presto come la vostra aspettazione sia uno dei coefficienti più efficaci del loro riconoscimento.

La facoltà imitativa può bastare alla rappresentazione generica di caratteri generici, e chi ne è fornito può simulare, con una sufficiente approssimazione, il pianto, il riso e gli atteggiamenti generici del terrore, dell'ira, della gelosia e via dicendo, ma noi non domandiamo solamente all'attore l'espressione del dolore, bensì di quel dato dolore, che occupa quella data anima in quel dato momento; anima e momento che egli per lo più non conosce se non per la rappresentazione ideale che ne fece il poeta. D'altra parte, i fenomeni espressivi più sinceri e più efficaci sfuggono all'impero della volontà la quale, come ho detto, impedisce molte volte che si avverino. Il poeta può sapere che in quel dato momento quel dato personaggio impallidisce od arrossisce, ma non c'è sforzo così intenso di volontà che possa sull'attimo contrarre i piccoli vasi sanguigni della faccia, nè facoltà imitativa che possa cospargerla di pallore o di rossore. Quante volte certi spettatori sempre sospettosi di inganni meccanici, mi domandarono con quale artifizio alcuni squisiti attori impallidissero subitamente. Non c'è artificio e non c'è nemmeno arte, ma qualche cosa di più misterioso e di più profondo, che il poeta non insegna, che non insegna l'osservazione della vita, che l'arte non insegna, ma che esce dagli incoercibili movimenti della coscienza.

Chi è famigliare colla scena e potè assistere da vicino a certi miracoli rappresentativi che si avverano rare volte anche negli altissimi attori, può ricordare esempi di incredibili fenomeni espressivi ed attestarne: il raccapriccio della pelle con sudore freddo delle mani, il rizzarsi dei capelli sulla fronte, e non parlo delle vere

lacrime che tutti gli attori piangono. Ora provi il più maraviglioso imitatore di atteggiamenti a riprodurre tali segni dell'emozione e vedrà se potrà conseguirne nemmeno il minimo inizio.

Quante volte gli anni addietro leggemmo di attori che dovendo in quel dato dramma morire di quella data morte, si erano recati in qualche sala d'ospedale a spiare vere agonie onde riprodurne gli spasimi sulla scena. La notizia, o trapelata o sparsa a studio, faceva colpo e sussurrata di sedia in sedia in teatro aggiungeva all'inganno dell'arte un singolare fascino in cui erano sottili raccapricci di sacrilegio ed un moderato sgomento di tragiche realtà. Ma io credo che più potesse la voce corsa sul pubblico, che il vero spettacolo di morte sull'attore, il quale ne traeva al più o un insegnamento negativo, cioè l'imbizione di certi scatti vocali e di certi moti eccessivi, o una imagine terrifica che evocata a tempo aiutasse l'azione suggestiva.

Quanti medici ne ho domandato tutti mi risposero che in scena si muore *più grosso*, che nella realtà. E sono veramente più grosse che la realtà tutte le imitazioni sceniche. Alla imitazione consapevole e precisa l'attore dovrebbe dunque aggiungere quell ingrossamento che si richiede dall'ottica della scena. Ed ottenere che l'ingrossamento non ecceda la misura, e sia coordinato ai singoli aspetti ed ai singoli momenti. Ora a me pare più maraviglioso anzi miracoloso, ed incredibile, il fatto che si possano riprodurre scientemente e con graduata progressione i vari tenui e fugacissimi aspetti di un'agonia, che non sia quell'altro fatto, del quale abbiamo in altri campi, innumerevoli esempi, di una subitanea alterazione del nostro stato di coscienza. E qui conviene notare che l'ingrossamento dei modi ed in generale di tutti i modi

espressivi è fenomeno proprio e costante della suggestione. Le imagini create nella nostra mente dalla azione suggestiva ci appaiono di gran lunga più evidenti e luminose, che non quelle che riflettono le cose reali. Quando il profumo di un fiore ci fa lampeggiare alla mente un dato luogo, la visione fugace che ne abbiamo ce ne rappresenta particolari che non sapevamo di sapere, il che vuol dire che vedemmo e non notammo. La visione interiore non ha elementi che ne disturbino e ne disperdano l'intensità.

Lo stato ipnotico, il quale sia esso più o meno tenue ed è nei casi che stiamo considerando tenuissimo, è condizione indispensabile dell'azione suggestiva, paralizza o in tutto od in parte le funzioni destinate a correggere le nostre sensazioni ed a frenare i movimenti espressivi. Per dirla alla grossa, durante lo stato ipnotico i nostri sensi non agiscono di concerto, ma separatamente e tutta la somma di energia, che nelle condizioni normali andava distribuita fra i vari sensi, si raccoglie invece in quello solo che resta attivo. Di questa dinamica compensatrice abbiamo del resto alcuni esempi anche nello stato normale quando alcun senso cessa di funzionare. Così il cieco acquista una maggiore sensibilità tattile ed una maggiore acutezza auditiva. Nella dormiveglia tali fenomeni appaiono più evidenti. Non c'è chi non abbia di proprio osservato, come se nel punto ch'egli prende sonno si produce nella sua camera uno scricchiolio, questo gli dà la sensazione di un rumore assai più forte che non sia veramente ed affatto sproporzionato alla causa che lo produce. E per venirne ai moti espressivi si osservi la smodata loro intensità negli ipnotici. Alla idea loro suggerita colla parola inverno, essi escono in atti espressivi assai più

violenti ed evidenti di quelli onde tradirebbero svegli la sensazione reale del freddo.

La teoria della pretta imitazione vanta a proprio sostegno l'opinione espressa dal Diderot in quel celebre dialogo che egli a ragione intitolò: « Paradosso dell'attor scenico » Il Diderot vi sostiene che l'attore nulla sente e che nulla gli occorre di sentire ed aggiunge anzi che la mancanza assoluta di sensibilità è condizione indispensabile dell'attore sublime. Li conosco gli attori, scrive il Diderot. Quando li incontro in società, se non vi fanno il buffone, li trovo cortesi, caustici, freddi, fastosi, dissipati, interessati, più curiosi dei nostri ridicoli, che pietosi dei nostri mali, indifferenti alla vista di una sciagura ed al racconto di un'avventura patetica. Che ne fanno dunque di quella sensibilità che si arrogano o che si vuol loro attribuire? La lasciano essi sulle tavole sceniche quando ne scendono, per ritrovarla quando vi salgono? Alla quale domanda risponde, con più serietà che non si meritò il Sourian nel suo minuzioso studio sulla suggestione nell'arte. Appunto egli dice: la lasciano sulla scena perchè quella che loro occorre è la sensibilità dell'artista, più aperta alle finzioni che alle realtà, una sensibilità professionale che volentieri essi terranno in serbo, come è costume di tutti gli specialisti, per le bisogne del mestiere. Il Sourian avrebbe fatto meglio a notare che altro era la sensibilità come la intendevano i ragionatori ed i romanzieri del secolo passato, altro è la capacità di sentire profondamente, quale noi l'intendiamo, ed altro sovratutto è la capacità di essere indotto nell'inganno suggestivo. Altro è insomma l'essere un buon soggetto per la suggestione. Nessuno nega che all'attore non faccia mestieri quella sensibi-

lità diffusa ed esteriore, alquanto flebile ed alquanto manierosa, soffusa di vaporosità poetiche e compiaciuta di gentilezze letterarie, che i trinonni e più le trinonne epistolanti degli odierni naturalisti realisti e simbolisti parigini tenevano in tanto pregio. Ma nè quella è indizio di vero sentire, nè il vero sentire che si accompagna quasi sempre con una vigorosa personalità è condizione del giusto rappresentare; che anzi il più delle volte gli torna d'impedimento. Se non che non è questione qui di sentire profondamente, nè di sentire sempre come sentimento, ma il più delle volte come sensazione e non di sentire nella integrità dell'essere nostro, ma all'opposto, per sovrapposizione di altra personalità. Dell'ipnotico che sveglio neanche ricorda le sensazioni onde fu indotto in si evidenti ed intensi e sincerissimi moti espressivi, si potrebbe forse dire che durante l'impero dell'azione suggestiva non ebbe vere e proprie sensazioni? Che importa la durata di una sensazione? Quale spazio di tempo occorre alla sua sincerità? E gli istanti di rapimento estatico a cui ci sollevano certe musiche divine e che ci fanno perdere la nozione del tempo e del luogo, sono essi, perchè fugacissimi, meno sinceri e meno reali? Quando ci avviene, sia pure per pochi secondi, di provare la delizia di una ammirazione assoluta, noi non sappiamo ripensandoci assegnarle una durata. Ci sono minuti che contengono una eternità.

Nell'attore, quando egli è invasato del dramma, si ottenebra la coscienza di sè e cessa alcune volte del tutto, a segno che i dolori fisici o tacciono o mordono inavvertiti e sono attenuate e sopiscono a volte le più acerbe angoscie. Fra la scena e la platea sorge visibile per certi attori quella quarta parete che il pubblico e gli

autori dovrebbero sempre aggiungere idealmente alle tre finte pareti delle stanze sceniche. Ho inteso degli attori, nell'atto che rientravano nelle quinte, dopo una lunga permanenza in scena, domandare ai compagni se ci fosse molta gente in teatro.

Io vorrei distinguere gli attori scenici, intendo degli ottimi, perchè considero qui le manifestazioni più pure e delicate dell'arte, in due ordini. Gli uni, i supremi, veri vasi d'elezione artistica nei quali seguono quei miracoli espressivi cui ho accennato poc'anzi e nei quali il fenomeno della immedesimazione è più intenso e più evidente. Essi toccano gli ultimi vertici dell'arte colla cecità dei sonnambuli che li priva di goderne. Non sempre il loro ingegno sorpassa quello di artisti ad essi inferiori, ma non si distraggono mai dalla contemplazione della scena che li assorbe con un fascino quasi sensuale benchè a volte doloroso. Essi hanno la vocazione corporea della scena che non si deve confondere cogli attributi fisici della bellezza. della grazia, della forza, della pienezza o della soavità vocale.

Senza aiuto di manteche, essi improvvisano al proprio volto fattezze diverse, si direbbe che lo ombreggiano o lo rischiarano con tenebre o luci interne, onde conseguono quasi subitanee magrezze o un subitaneo fiorir di salute. Non allucinati, cadono quasi nel mediocre. Non sono quell'attore, ma quel carattere. La Duse è tale, lo Zacconi è tale. A negare in essi la suggestione, si fa più misterioso il mistero della loro eccellenza.

Vi sono altri attori. saliti in grande fama, i quali serbano sempre e mostrano, quale parte stiano rappresentando, o intera o prevalente la propria personalità. In luogo di vestire i panni del personaggio, si direbbe che

vestano al personaggio i propri. Non lo snaturano, ma non fanno mai con esso un essere solo. Aggiungono a suoi caratteri espressivi, quali potrebbero risultare alla semplice lettura del dramma, una singolare chiarezza e singolari attributi o vocali o plastici di bellezza; ne elevano di un tono tutta la gamma. Non lo vivono, lo commentano, lo dichiarano, lo porgono per così dire agli spettatori, i quali non tutti, nè i più, ma i migliori, avvertono come uno sdoppiamento di persone, hanno cioè la visione ideale del personaggio e la visione reale dell'attore.

Rispetto a questi, l'azione suggestiva appare meno evidente. Alle prime si direbbe trattarsi di una forma di attività intellettuale, sorretta da energie volitive.

L'attore, conseguita con studio la nozione sicura del personaggio, e conscio dei propri mezzi espressivi, la trasmette al pubblico.

A nessuno cadrebbe in mente di attribuire a suggestione l'efficacia dichiarativa poniamo di un commentatore orale della *Divina Commedia.*

Se non che, mentre il commentatore della *Divina Commedia,* innanzi di recare agli ascoltatori il proprio commento è consapevole di esso così nella sua unità, come in ogni singola parte; e di ogni singola parte ha una nozione determinata e lucidissima, nozione che permane nella sua mente e che egli potrebbe in qualunque momento ritrovare, l'attore che ho detto sul punto stesso di entrare in scena, è ancora in massima parte inconscio della efficacia espressiva che egli conseguirà fra brevissimi istanti. Intendiamoci bene, si tratta di fenomeni così sottili e di gradazioni così delicate che richiedono ad afferrarli una esposizione minuziosa. Egli conosce intanto la posizione rispettiva dei personaggi

in ogni momento della scena, e lo spazio che è concesso ad ogni sua mossa; ha fissato alle prove di concerto, coi compagni, il gestire, e la tonalità generale del proprio vocalizzare, ha fissato i punti dove affievolire e dove ingrossare la voce, ha fissato gli accenti caratteristici delle proposizioni, anzi delle parole più dirette rivelatrici del personaggio, ed il loro governo graduale inteso a non disperdere gli effetti, onde conseguirne una maggior somma nei punti più salienti, ma tutti questi e quanti altri sono elementi di rappresentazione raccolti con studio diligente e mediante le ripetute prove quasi innaturati in lui, hanno una portata così tenue, raggiungono una approssimazione così incerta, che se egli li adoperasse alla presenza del pubblico, nella misura fissata e che non gli parve, cercandoli di potere oltrepassare, il pubblico ne avrebbe una impressione di assoluta insufficienza. Invece non appena egli si trova nel cospetto della folla, tutte le sue facoltà espressive si affinano di colpo e raggiungono una pienezza, una caldezza, una virtù comunicativa che leva il pubblico ai sommi gradi dell'entusiasmo. E insieme a questa pienezza ed a questa caldezza, l'attore consegue una coordinata precisione di accenti e di movenze, onde l'accensione dell'occhio, pure soverchiando il vero, lo soverchia nella stessa misura in cui lo soverchiano per la emissione della voce le contrazioni della laringe, e nella stessa misura in cui lo soverchiano le più minute contrazioni dei muscoli facciali, così delicate ed irrefrenabili denunziatrici dell'emozione. Ora, se un lungo studio comparativo può far conoscere in modo, per vero, assai generico, come si comportino a seconda delle diverse emozioni e del diverso grado della loro intensità i movimenti degli organi rivelatori, se un Darrin od uno

Spencer ci possono affermare che il rimorso, ad esempio, o la vergogna si manifestano per lo più vocalmente in note basse, gutturali e trascinate, e l'ira in acute, e se un esperto attore può giungere alla nozione empirica delle stesse leggi è certo però che tale nozione non basta ad applicarle con graduata giustezza ai singoli casi e tanto meno a conseguire nella loro applicazione il concorso simultaneo e coordinato di tutti gli organi.

A questo occorre una sia pur tenue sensazione, che vuol dire un corrispondente stato di coscienza.

Vediamo ora d'onde proceda l'azione suggestiva della scena. Dico d'onde e non come, perchè io non posso seguirne che le tracce apparenti.

C'è chi crede che certe singolari efficacie espressive si possano conseguire per via di un curioso processo di associazione. Chi contrae il volto ad espressioni di certe sensazioni, od altrimenti di certi stati dell'animo, induce in sè la sensazione o lo stato dell'animo che loro corrisponde. La sensazione e l'atto che la rivela, sono due fatti legati insieme per così diretta comunicazione e per così lunga abitudine, che il compiersi di una crea per così dire l'altro.

Il Taine nel suo aureo libro sull'Intelligenza, cita a questo proposito molti esperimenti fatti durante il sonno ipnotico, od altre condizioni di sonno profondissimo, mediante i quali si potè accertare che il paziente, messo in un dato atteggiamento, aggiunge di suo espressioni analoghe e prova il sentimento solito a manifestarsi con quello. Piegatogli il capo alquanto all'indietro, e tenutagli ritta la persona, tosto il suo volto esprime il sentimento dell'orgoglio. Appena chinata la testa e curvato il tronco, alla espressione dell'orgoglio

segue quella dell'umiltà. Volti un po' in alto i lembi della bocca, egli dà in segni di gaiezza, accostate l'una all'altra ed inclinate verso gli occhi le sopracciglia, si fa malinconico e truce. Levata in alto la mano e costrette le dita alla palma, ecco sorgere in lui l'idea di arrampicarsi, di sospendersi, di tirare una fune.

Siamo qui nel vero campo dei comandi suggestivi, poichè l'atto ed il gesto altro non fanno che sostituire la parola (quella parola *caldo*, o *freddo* ad esempio, che ho citato in principio) onde è indotto nel paziente uno speciale stato di coscienza.

Nè per dimostrare tale ragione a ritroso fra l'atto espressivo ed il sentimento è bisogno di ricorrere ad esperimenti fatti durante il sonno. Non c'è chi non abbia provato quanto sia difficile imitare quella espressione dell'interna gaiezza che si chiama: la risata. Imitarla intendo a segno di farla scambiare per sincera. Chi ci si mette di proposito esce per lo più in una catena di vocali della quale si possono contare tutti gli anelli, tanto è netta e poco vibrante e poco trillata ogni successiva emissione di voce.

Or bene, a molti de' miei ascoltatori sarà seguito molte volte di vedere più fanciulli ed anche giovani adulti mettersi di concerto a simulare l'azione del ridere. Sulle prime l'imitazione riesce goffa e stentata, ma per poco che essi durino al giuoco, ecco che ben presto all'inespressivo vocalizzare volontario si alternano presto involontari sprizzi di schiette risa, i quali si fanno via via più frequenti e di più pargo getto, finchè la risata scroscia distesa ed irrefrenabile e sale alle volte fino allo spasimo convulso. E non è a credere che l'ilarità proceda in ognuno di quelli dalla vista degli sforzi per vero assai visibili che fanno i compagni, perchè il

giuoco riesce anche allo scuro ed anche riesce a chi ci si mette da solo. Ed è giuoco non senza interesse al punto di vista di certi meccanismi psicologici poichè ci fa assistere alla graduale formazione di uno stato di coscienza ed alla azione scambievole dall'atto espressivo, sul sentimento e di questo su quello. Ma non è azione che possa avere efficacia sulla scena perchè i suoi effetti sono troppo generici e perchè il pubblico non saprebbe tollerarne i movimenti iniziali troppo grossolani ed inespressivi.

La suggestione scenica a mio vedere può nascere da tre fattori diversi. O dal pubblico, o dalla concentrazione dell'attore nel proprio soggetto (auto suggestione) o dagli attori che stanno in scena con lui.

Vediamo se dal pubblico. A primo aspetto parrebbe che la fissità di tanti sguardi raccolti sull'attore potesse bastare a metterlo in uno stato semi ipnotico, favorevole all'azione suggestiva.

Ma fra il pubblico e l'attore intercede il fascio di luce abbagliante che esce dalla ribalta, il quale tronca la fascinazione degli sguardi. D'altronde mentre ogni sera il pubblico tiene fissi gli sguardi nell' attore, non ogni sera l'attore è così invasato della sua parte da viverla con quella pienezza che stiamo considerando. Si potrebbe anche credere che, se non l'intensità degli sguardi, possa agire sull' attore il consenso simultaneo di tanta folla espresso in modo indubbio e clamoroso si potrebbero citare a riprova mille esempi di improvvisi accendimenti espressivi susseguiti con istantanea immediatezza ad uno scroscio d'applausi. Io non nego che ciò avvenga di quegli attori che sanno per così dire assistere alla propria recitazione e sorvegliarla. Ma la maggiore efficacia che essi conseguono è estranea affatto

alla sincera interpretazione del momento scenico e del carattere e nasce piuttosto da un sentimento di sicurezza che si afferma nell'animo loro. Avviene di essi quello che avviene di certi virtuosi violinisti che alla prima esecuzione di una sonata si attengono fedelmente al testo musicale e ne curano l'espressione genuina, ma come l'applauso li incora ed il pubblico li alletta a ripetere lo infiorano di variazioni, gelosi di sovrapporsi al maestro. D'altra parte, questi accendimenti di virtuosità non procedono sempre dal consenso del pubblico, nè dall'applauso, ma alcune volte dalle sue resistenze. Certi generosi attori traggono dalle disapprovazioni della platea una energia pugnace che talora strappa la vittoria dai primi segni della sconfitta. Potrei citare molti esempi di simile intrepidezza nella Tessero e nella Marini. Ma basti uno che ahimè, mi riguarda. Molti anni or sono, credo nel 74, si rappresentava la prima volta al Teatro Manzoni in Milano una mia macchinosa commedia intitolata: *I figli del Marchese Arturo*. Alla lettura ed alle prove la commedia era piaciuta oltre ogni dire, alla recita precipitò, e fu giustizia, fin dalle prime scene. Ma o piovesse, o tirasse vento onde al pubblico non garbasse uscire innanzi tempo di teatro, o ci pigliasse gusto ad inferocire, fatto sta che tutti e quattro gli atti sfilarono sulla scena mentre la gente discorreva ad alta voce dai palchi alle poltrone e sghignazzava ad ogni battuta. Ricordo che nell'ultima scena del primo atto capitava, non vi dico se in buon punto, la descrizione di un acquazzone, e fu proprio un piovere sul bagnato.

Dopo il primo atto, io volevo ritirare il copione, ma non ci fu verso. Vistomi così avvilito e scorato (ero a' miei primi saggi dell'arte) la buona Marini mi disse:

Vi giuro che sentirete gli applausi. C'era verso la fine del secondo atto una gran scena, non migliore, credo, dell'altra, ma dove essa aveva una parte preponderante. Io, perduta oramai ogni speranza ero fuggito dal palco scenico e passeggiavo nell'atrio con Emilio Praga ed Arrigo Boito, i quali mi dimostravano con riconfortante crudezza la nullità dell'opera mia. Perchè la critica acerba dei benevoli non fiacca l'animo, ma lo risolleva assai meglio che le compiacenti indulgenze. Ci giungevano dal teatro le risate ed il mormorio riprovatore del pubblico. Ad un tratto, dopo alcuni istanti di silenzio scroscia un applauso assordante, che a me, quasi esterrefatto dal miracolo, parve interminabile. La Marini aveva tenuto la promessa.

— Hanno cambiato la commedia — mi disse Emilio Praga in milanese.

Non avevano cambiato la commedia, bensì il pubblico non applaudiva la commedia, nè la scena, nè il personaggio, ma l'attore.

Si notò poi, che il pubblico rompe piuttosto in applausi quando ammira la valentia dell'attore che quando crede nel personaggio. L'ammirazione esce da un giudizio intorno alla eccellenza artistica dell' attore che è maggiore o minore secondo che più o meno egli si approssima al vero. Ma finchè perdura in noi da una parte la nozione oggettiva del vero, dall'altra la capacità di compararle la sua interpretazione artistica, noi non siamo indotti nel perfetto inganno scenico. Quando il dramma si impadronisce interamente dell'animo nostro e lo travolge con sè, noi perdiamo la consapevolezza del luogo e dei mezzi onde il miracolo si compie, e nel rapimento del credere si estingue la gioia dell'ammirare. Non si applaude al vero, si applaude alla simu-

lazione del vero. Chi non ricorda i silenzi religiosi che accompagnano i più puri momenti scenici e che perdurano, non per gelosia di sensazioni ma per sospensione angosciosa degli animi fino a che un ostacolo materiale non si interpone brutalmente fra i nostri sensi e la scena e non ci ripiomba brutalmente nella coscienza dell'essere nostro? E ancora a sipario calato nel ricomporsi della coscienza ci tiene uno smarrimento delizioso e ci guardiamo intorno come per attingere l'uno dall'altro il riconoscimento di noi stessi, finchè snebbiati si scatena l'applauso.

Questo segue degli spettatori. All'attore, l'applauso che un pubblico, renitente all'inganno scenico, gli tributasse quando egli è tutto invasato dalla suggestione o nell'imminenza di essa, invece di accrescer l'efficacia espressiva, gliela troncherebbe netto. Segue di lui quello che dicono seguire dei sonnambuli svegliati di soprassalto. Egli prova una sensazione fisica di subitaneo sfinimento ed è gittato sull'attimo in una angoscia piena di terrore. Una grande attrice italiana mi disse un giorno che in quei casi le pareva le si svuotasse di un colpo il cervello. Un'altra grande attrice ebbe a dirmi: mi sembra di cadere dall'alto. E per quella sera, l'immedesimazione nel personaggio non segue più, l'attore recita il suo dramma, ma non lo vive.

Per l'auto-suggestione starebbe il fatto dell'avere l'attore per gran tempo rivolto in mente il dramma cercando di penetrarne tutte le parti, e per vero questa concentrazione dell'intelletto può essere assomigliata alla fissità dello sguardo in un oggetto lucente dalla quale procede spesso lo stato ipnotico. Ma la concentrazione dell'attore nel dramma lungi dall'essere un abbandono della mente in un dato ordine di idee, è invece accom-

pagnata e sorretta da atti di volontà diversi e determinati, i quali, anzichè affievolirle, accrescono mediante l'esercizio le energie volitive e quindi le resistenze alla suggestione. L'attore, nell'atto di studiare il dramma non desidera di immedesimarsi compiutamente nel personaggio che egli deve rappresentare, ma respinge invece tutti gli inviti alla immedesimazione. Egli vuole conseguire la nozione intellettuale del personaggio e farlo agire dinnanzi a sè e starsene per così dire in disparte per notarne ogni moto, ogni gesto, ogni atto, ogni accento. E scrive queste annotazioni sul margine del libro ed esperimenta da solo, nella sua stanza dapprima e poi sulla scena di concerto coi compagni, tutti i movimenti espressivi che venne notando, e ne elimina, e ne corregge e ne aggiunge, con una coscienza vigilante delle proprie facoltà e con fredda sagacia critica; e quando li ha tutti fissati, li ripete a sazietà, finchè per abitudine meccanica, al ricorrere di quelle date parole, le sue membra ricorrano da sè stesse a quel dato gesto e la sua voce trovi da se stessa quel tono e quell'accento. Tali espressioni, già lo dissi, non hanno fin qui che un valore approssimativo. A questo punto l'attore sicuro dei propri mezzi invoca ed aspetta la grazia di un nuovo stato coscienza che imprima loro le vibrazioni della vita. Ma se a conseguire tale stato di coscienza bastasse la lunga concentrazione nel dramma, se bastasse l'intendervi con ardore esauriente di desiderio, se bastasse la presenza e l'attenzione vogliosa del pubblico, l'attore vi sarebbe indotto ogni qualvolta si presenta sulla scena.

Invece l'azione suggestiva non lo ghermisce se non quando si avverano le condizioni che verrò ora esponendo.

E qui lasciatemi narrarvi come avvenne ch'io prendessi ad osservare questi fatti. Ero da molti anni famigliare col teatro, avevo dato alla scena molte commedie, ne avevo dirette le prove, e non mi era mai venuto in mente di ricercare donde procedesse quella immedesimazione estemporanea nel dramma che certi attori sempre eccellenti non raggiungono sempre nella stessa misura. Mi bastava di goderne quale spettatore e di fruirne quale autore.

Un giorno, fui chiamato a dirigere una scuola di recitazione in Milano.

A voler plasmare la materia ribelle dei dilettanti si richiede una grande e per lo più vana fatica. Gli esperimenti seguivano senza frutto e ben presto senza speranza. Avevo una allieva buona, qualche allievo discreto, e moltissimi nulli addirittura. Ripetevo quindici, venti sere le medesime scene, mutando a vicenda gli attori, ma di ragione la buona allieva la facevo recitare con tutti. Era una piccola persona, molto timida e molto vivace. Una sera, trovandola in modo insolito scolorita ed impacciata in un punto che aveva espresso a maraviglia il giorno innanzi, la rimproverai acerbamente per svogliatezza. Ripresa da capo la scena, quando si fu un'altra volta a quel punto essa afferrò con violenza per le braccia il suo interlocutore, un bel pezzo di giovinotto e scotendolo gli gridò nel viso: *Mi guardi dunque, mi guardi.* Il saper guardare e sostenere lo sguardo è la prima condizione del recitare. I comici che lo sanno, ne fanno uno studio diligente e respingono ogni aspirante alla scena che non ci riesca. Ed io pure che lo avevo appreso da essi, insistevo molto benchè troppo spesso invano.

Al comando ed agli scossoni della ragazza, l'allievo

fa del suo meglio per tener gli occhi aperti e fissi in quelli di lei, ci riesce. Ma essa per quanto riprovasse più volte, non venne mai a capo di ritrovare, nemmeno in più tenue misura, gli accenti del giorno innanzi. Alla fine, infuriata e scorata disse al suo interlocutore: È inutile che mi guardi, già vedo che non ci crede. E scoppiò a piangere.

Quell'uscita mi diede molto a pensare e cominciai allora ad osservare intorno, di proposito. Una volta, nella stessa compagnia dove recitava una delle maggiori attrici del nostro tempo, stava un giovane diligentissimo attore in qualità di primo amoroso. Più colto e più intelligente che la maggior parte de' suoi compagni e amantissimo dell'arte sua, egli si era già aquistato un buon nome sulle scene dove, grazie il mite ed aperto carattere, era benvoluto da tutti. Per sua disgrazia gli avvenne di fare davvero nella vita quella parte che gli era attribuita negli elenchi della compagnia, e per colmo di disgrazia s'innamorò fieramente della attrice. Essa non gli corrispondeva affatto, ma perchè egli era discreto e riguardosissimo, gli voleva bene con una pietà piena di grazia e quasi di tenerezza fraterna.

Un giorno essa mi parlava del suo proposito di far compagnia e mi enumerava gli artisti che intendeva di *scritturare*. Nel novero non c'era il nostro attore. La richiesi del perchè, ed essa mi rispose: — Non posso, non so recitare con lui: egli non ama sulla scena l'amore del personaggio, bensì il proprio amore. — Non crede alla sua parte, le dissi, ricordando le parole della mia allieva. — È vero, fece l'attrice, non ci crede, e se non ci crede lui non mi riesce di crederci io.

Un'altra volta assistevo alla rappresentazione che una grande attrice forestiera dava della *Signora delle Ca-*

melie. L'attore che faceva *Armando* era, come si dice sul palcoscenico, un cane della più pura razza. — Come mai lo tenete in compagnia? domandai all'attrice. — Ce l'ho preso appunto per questa parte e licenziai per fargli posto un eccellente attore. Egli mi aiuta. Nell'ultimo atto lo prende una commozione così sincera, che gli tronca la parola: piange, piange e mi guarda con certi occhi nei quali leggo uno smarrimento che non ha nulla a che fare coll'arte. Che egli reciti male, che stia male in scena, che esca in movimenti o impacciati o scomposti io non me ne accorgo. Me lo dite voi, me lo dicono tutti, ma finchè sto recitando io da quell'occhio non ci vedo. Piange perfino alle ultime prove. Una volta che i suoi compagni ne lo deridevano, li rimbeccai a dovere. Il fatto è che non ho mai recitato quell'atto così bene come lo recito con lui.

Chi ha veduto trastullarsi bambini al giuoco che essi prediligono di riprodurre scene della vita degli adulti, come far visite, cuocere od ammanire il desinare, far la scuola o l'esercizio militare o raccogliere i prodotti agricoli e via dicendo, ha potuto notare che sempre uno di essi o più imaginoso o più destro o più loquace degli altri, non solo inventa e suggerisce via via gli episodi della finzione, ma vi esercita la parte principale. Gli altri, o più piccoli o più timidi o più tardi, cominciano a guardarlo con una ammirazione religiosa ed estatica, che li induce tosto in una fede incrollabile. Le imagini che quello desta nella loro mente, la occupano tutta e vi si imprimono con un grande rilievo. Si direbbe che esse non vi lascino più posto per le imagini delle cose reali o che il loro intelletto, non ancora educato a discernere, le scambi per realtà. Certo è che entrano nella finzione con una credulità cieca e che vi agiscono con

precisione automatica. E quanto più essi credono nell'azione che vanno compiendo, tanto più non solo si accende per nuove trovate la fantasia di quel primo inventore, ma si fa più schietta e più efficace la rappresentazione della sua parte. Da principio egli sapeva di inventare, il suo discernimento più vigilante che non quello degli altri gli ritardava o gli attenuava l'assorbimento nella finzione. La loro fede ingenua trionfa alla fine de' suoi accorgimenti critici, gli si comunica piena ed aggiunge ad ogni suo moto la spontaneità dei moti incoscienti.

Quante volte, noi spettatori e più noi autori lamentiamo che i maggiori artisti si mettano intorno certi comicacci goffi e sguaiati, che stridono nel concerto scenico e ci contendono la percezione armonica del dramma! E soliamo attribuire a gretteria di capocomico la scelta che hanno fatto di essi, il che non nego che alcune volte non sia. Ma contate pure che, se non tutti, quelli almeno cui sono affidate le parti principali hanno sortito dalla natura una infantile credulità che li piega a sensazioni e ad emozioni subitanee, che la loro mente non comprende e che i loro poveri mezzi espressivi non sanno significare, ma che effonde intorno, nel breve cerchio della scena, non so se dire, quasi una nebbia ottenebrante che spegne in chi l'aspira la coscienza del suo essere reale e lo solleva o lo aiuta a sollevarsi nelle regioni del sogno. Essi non servono al dramma, ma servono all'attore trionfante. E quando noi a castigo della loro pochezza li umiliamo con risa ed esclamazioni derisorie, non pensiamo che il più puro fiore dell'arte, onde il grande attore c'innebria ha le sue ultime radici nell'anima loro e che la gloria del vincitore è fatta delle inespresse angoscie di quei vinti.

Conchiudo. In tutte le altre arti che intendono alla espressione ed alla rappresentazione dei caratteri e dei sentimenti umani, l'opera esce da un processo di idealizzazione e compiuta si stacca dalla mente creatrice ed aquista una sua propria vita ed una essenza individuata. Nell'arte della scena l'opera si compie nell'attore e per l'attore il quale è insieme strumento e prodotto dell'azione artistica che non si può mai integrare compiutamente. All'attore occorre insieme, una ispirazione intellettuale e lasciatemi dire: una ispirazione corporea. Questa ispirazione corporea è data dalla suggestione.

LETTERA APERTA A G. GIACOSA

Carissimo Giacosa,

C'è davvero una suggestione scenica?

Parlando l'altra sera al Filodrammatico tu l'hai affermato, non provato. Il metodo mi parve comodo, ma poco o punto persuasivo. Meglio era provare senza affermare. Non foss'altro ti saresti risparmiato questa lettera. E se non volevi provare — giacchè non è sempre facile farlo quando si parla al pubblico coll'obbligo di divertirlo, di essere brevi e di farsi capire — sarebbe stato utile e necessario, mi sembra, il dire almeno che cos'è, ed in qual modo questa suggestione operi e possa essere ragione di eccellenza artistica.

Accade spesso che la descrizione di un fatto ne sia anche la riprova. La nostra esperienza personale lo riconosce a' suoi caratteri particolari, e tanto basta. Tu, invece, non hai nè provato, nè descritto. Hai preteso che ti si credesse alla parola, che si ammettesse senz'altro la tua affermazione. E ti sei ingannato. Io, per esempio, non ti ho creduto. Il tuo discorso, in luogo di darmi una luce di certezza, mi ha cacciato dentro una gran nebbia di dubbi e di contraddizioni. — C'è davvero una suggestione scenica?

Tu non ci hai parlato della suggestione che come fenomeno psichico considerato da un punto di vista generale.

Suggestione, tu hai detto, è «quella forza o quella azione atta a suscitare in noi certi stati di coscienza capaci di resistere

per alcun tempo agli stati di coscienza in noi preesistenti e loro contrari che tendono a distruggerli ». — Ora, io domando, che ci ha a fare questo garbuglio di stati di coscienza coll'arte della recitazione? — Quando e come e per quali ragioni può avvenire che un attore, recitando una parte imparata a memoria o messagli in bocca dal suggeritore, abbia bisogno di uno stato di coscienza diverso dal suo normale per rappresentare eccellentemente un personaggio e dire eccellentemente una parte?

Se all'attore non fossero imposti che un dato carattere e date azioni successive; se, cioè, il dramma fosse, com'era una volta, una improvvisazione regolata da una favola prestabilita e perciò in gran parte abbandonato alla inspirazione dell'attore, la necessità e l'utilità di una forza suggestiva potrebbero apparire evidenti. È chiaro infatti che un improvvisatore, a cui la suggestione abbia dato lo stato di coscienza del suo personaggio, parlerebbe ed agirebbe sulla scena nel modo il più spontaneo, il più appassionato ed il più vero. Ma il dramma oggi non è soltanto sceneggiato, è anche scritto; e più ancora che scritto è dall'autore sí minuziosamente disegnato come quadro scenico, che alla improvvisazione di chi lo rappresenta per poco non è tolta anche la libertà del gesto, del passo, della truccatura.

Non ti pare che un attore mosso da una forza suggestiva nei panni, anzi nella pelle di un personaggio, e perciò spinto ad agire e parlare secondo una passione realmente sentita, peggio si adatterebbe a ripetere una parte scritta che non l'attore, il quale, non avendo perduta la coscienza del suo io, dovrebbe con uno sforzo di intelligenza valersi soltanto di quelle finzioni che lo studio dell'arte gli ha insegnate?

Giacchè — e tu lo sai meglio che io non sappia — per quanto eccellente possa essere un dramma, esso non riprodurrà mai se non che il modo individuale di sentire e di esprimersi dell'autore: modo che non può essere quello di un altro per la semplicissima ragione che è un modo individuale, e che la varietà delle sensazioni ed espressioni umane è infinita.

Immaginiamo lo Zacconi perfettamente immedesimato nell'*Osvaldo* degli *Spettri*. Supponiamo, cioè, che quello del personaggio scenico sia, per un fenomeno suggestivo, il suo vero stato di coscienza. Per certo egli così ci potrà dare lo spettacolo di una sofferenza e di una disperazione reali; potrà essere perciò

perfetto nella sua espressione. Ma ad una condizione *sine qua non*: che egli trovi nel discorso letterario impostogli dall'Ibsen lo sfogo spontaneo e personale del suo dolore. È questo possibile? — No. — Quel discorso gli sembrerà immancabilmente assurdo, improprio, deficiente, esagerato. Egli proverà prepotente il bisogno, per esser vero, di parlare con altre parole, con altro stile, secondo il suo modo consueto e naturale di esprimersi, secondo i moti interni ed improvvisi della sua passione; e perciò ripetendo la parte scritta avrà nuove difficoltà da vincere oltre quelle dell'arte sua.

* * *

Diciamo francamente pane al pane. Si parla ad ogni momento di verità scenica; e questa verità non esiste, nè esistette mai. Una commedia, un dramma si dicono veri se sono conseguenti e persuasivi. Tutt'al più nel componimento drammatico potremo trovare una reale verità nel concetto e nella concatenazione logica dei fatti. La rappresentazione materiale di questi fatti, il loro svolgimento ed il dialogo sono sottoposti ad una legge di convenzione. Otello, per esempio, è vero nella sua gelosia, ed è convenzionale nel suo discorso, come è convenzionale la successione delle scene nel dramma, lo svolgersi dell'azione. Ammessa l'esistenza storica di Otello, chi di noi potrebbe credere che Otello abbia parlato come lo ha fatto parlare lo Shakespeare? Che la sua tragedia abbia avuto uno svolgimento materiale ed episodico quale ci fu descritto dal grandissimo poeta?

All'attore, all'interprete non appartiene che la forma scenica del componimento drammatico. E non appartiene in modo esclusiva, ma soltanto in ciò che riguarda la rappresentazione fisica e la espressione, L'attore, per dirla con altre parole, non è chiamato che a dare un corpo ad un fantasma ed una voce ad uno scritto. Egli sarà amoroso, sdegnato, furioso, disperato, sereno, gaio, comico, ridicolo a seconda delle parole che l'autore gli mette in bocca. Il che vuol dire che l'eccellenza della sua arte consisterà nella perfetta corrispondenza fra la voce e l'aspetto — elementi rappresentativi che gli appartengono — e la parola — elemento artistico e letterario che appartiene all'autore.

Ora, essendo la parola convenzionale, come potrebbe chi deve colorirla colla voce e commentarla colla espressione delle membra, non obbedire alla stessa convenzione?

E bada bene che colorire e commentare la parola scritta non vuol dire darle un dato suono e accompagnarla con un dato gesto, a norma della verità. Questi suoni e questi gesti non devono soltanto essere quali vogliono le leggi della espressività umana, ma altresì quali li impongono all'attore lo stile del dramma, l'intonazione generale della recita, lo stato psicologico dell'ambiente. Il che vuol significare che possono e devono essere variati all'infinito secondo le ragioni imposte dalla scena e dal pubblico.

Un attore, che, recitando, dimenticasse di recitare, non potrebbe essere un grande attore. Il suo caso sarebbe simile a quello di chi dipingendo una scena dimenticasse da qual punto di vista essa deve essere guardata. Ma la sua attenzione durante la recita dovrà essere vigilante così, che non gli sfugga inosservata alcuna di quelle norme che gli vengono man mano suggerite sulla sensibilità del pubblico, dalla recitazione dei suoi interlocutori, dalla maggiore o minore sicurezza della sua memoria, dagli effetti voluti dal dramma o improvvisamente ottenibili.

Ora come è possibile ammettere contemporaneamente nell'attore uno stato suggestivo — il quale esige una grande concentrazione della percettività e del pensiero — e questa diffusa vigilanza di ogni senso e di ogni facoltà intellettuale e volitiva?

Il Diderot molto probabilmente ha ragione, mio illustre amico. La deficienza della sensibilità è condizione indispensabile all'attore sublime. Chi si abbandona senza un sentimento di critica estetica alla espressione naturale dei propri sentimenti non può essere sicuro dell'effetto ch'egli produrrà in chi lo sta ascoltando e guardando.

Quante volte non ci accade nella realtà della vita di sentirci distruggere dentro la commozione da un atto, da una smorfia, da una parola di chi veramente piange, soffre ed è degno di pietà? — Non è forse vero che un mendicante di professione sa quasi sempre chiedere l'elemosina con una voce, un gesto, un atteggiamento del viso che ci toccano, ingannandoci, assai più che non ci tocchi l'inesperienza e la timidezza di chi stende

la mano per la prima volta spinto dalla fame e dalla disperazione?

Quel mendicante è un attore. Egli ha studiato le caratteristiche più evidenti, più generiche e note del lamento umano, e le ha condensate, raffinate, rese più intense in una imitazione che, per le medesime ragioni dell'arte, ci commuove più profondamente e ci riesce più persuasivo che non l'espressione ingenua della verità.

* * *

La storia del palcoscenico non ci porge un solo esempio di attori che siansi rivelati eccellenti alla prima prova.

E pure, se l'eccellenza dell'arte del recitare fosse data in massima parte dalla suggestione, simili esempi non dovrebbero mancare. Le tre sorgenti della suggestione scenica da te citate — una forza intima, una forza comunicativa degli interlocutori, la presenza del pubblico — agiscono sull'esordiente quanto sull'attore provetto ed in uno stesso modo. Come avviene adunque che l'attore debba attraversare un lungo periodo di noviziato prima di acquistare un grado ed un nome sulle scene?

Avviene per questo: che l'arte del recitare è l'arte del fingere — e come tale è istintiva; ed è l'arte del dire — e come tale esige un lungo studio ed un più lungo esercizio.

Tutti sappiamo fingere, ed alla perfezione, senza essere bugiardi, e senza bisogno di suggestionarci. — Tu mi confidi il segreto di un amico, e concludi col solito ritornello: «Te l'ho detto in confidenza; bada, però, che non devi saper nulla». Poco dopo incontro l'amico. Alla sua volta egli mi racconta quanto so, e non devo sapere. Io casco dalle nuvole: — «Come?... Davvero?... Oh, vedi un po'!... Chi poteva immaginarlo?...» — E fingo in modo sì squisito l'ignoranza, la sorpresa e l'interesse da non lasciare in lui, che mi ascolta, dubbio alcuno della mia sincerità. — Chi mi ha insegnato a fingere così? — L'istinto d'imitazione; della forza del quale possiamo avere un'idea approssimativa osservando i bambini, che sanno mentire meravigliosamente bene, quando ancora non sanno esprimersi in modo esatto e sicuro.

E come ho saputo fingere l'ignoranza, la sorpresa e l'interesse, saprei fingere mille altre espressioni corrispondenti a stati di pensiero, a moti passionali, a sensazioni fisiche, con arte istintiva, con facilità e con successo.

A questa facoltà naturale l'attore ha il compito di aggiungere un senso critico. Egli deve nella sua finzione essere anche estetico. Deve, cioè, scegliere fra le espressioni del sentimento quella che è la più efficace e la più bella.

Questo soltanto? — Sì. Che l'attore debba ripetere delle parole scritte e non servirsi di quelle che la sua mente gli potrebbe suggerire, non è cosa di grande importanza. La finzione, infatti, sta nel tono e non nella parola; e il sapere quello che si deve dire — quando si tratta di situazioni difficili — ci facilita l'inganno, lasciando al nostro istinto imitativo una perfetta libertà di estrinsecazione. Non è forse vero che le bugie complicate esigono da noi uno studio preventivo, durante il quale prepariamo e mandiamo a memoria la serie delle frasi che ci sembrano le più adatte allo scopo?

* * *

L'arte del dire, invece non sembra istintiva. Pochi eletti la posseggono come prezioso dono di natura, per una fortunata combinazione di facoltà intellettuali e per una particolare conformazione organica. Essa è la ricerca squisitissima della tonalità generale del discorso, lo studio del ritmo e degli accenti del periodo, il colore della frase, il cesello della pronunzia; è la luce del concetto, la musica dello stile, il trionfo del vocabolo. — E pochi giungono con lunghe fatiche a conquistarla — ed i pochi sono appunto quelli che il Diderot, da te citato, chiama attori sublimi. Giacchè il dir bene è vivificare il discorso, dare ad ogni sua parte un'anima, un corpo, un carattere, e perciò una evidenza ed una virtù di commozione comunicativa.

Tu sai l'arte del leggere, che è gemella di questa del dire. Non ho dunque bisogno di parlartene più a lungo, nè di provarti che in essa non ha azione alcuna la forza suggestiva.

Della quale forza suggestiva nella tua lunga carriera di poeta drammatico hai creduto di appurare alcuni esempi, che citasti,

e che — perdonami la franchezza — non convinsero alcuno dei tuoi ascoltatori.

Tu, il mio caro poeta, conosci assai meno il palcoscenico di quanto credi. Lo hai frequentato poco — e di questo ti lodo — e lo hai frequentato da ingenuo e da entusiasta. Ti ci ho visto parecchie volte. Ci sei salito, vibrante ancora delle emozioni avute dallo spettacolo, per stringere la mano all'attrice o all'attore e cingere loro la fronte con una corona di frasi ammirative.

Come mai davanti a te, artista, avrebbero essi trovato il coraggio di disingannare il tuo entusiasmo, che immaginava veglie studiose, concentrazioni spasmodiche, analisi pazienti e profonde, ricerche, sforzi, ansie, inspirazioni? — Essi ti risposero a tono ,per farti piacere — e non ebbero torto.

Chi conosce il palcoscenico sono i visitatori di minor levatura e di limitata credulità : coloro che assistono spesso alle rappresentazioni nascosti dietro una quinta, ed ascoltano i discorsi fatti nella intimità dei camerini, e sanno quanta parte abbia, il suggeritore nel buon successo di una rappresentazione.

Tu udisti una grande attrice domandare, dopo aver recitato durante un atto, se c'era molta gente in teatro. Dal quale fatto tu hai dedotto lo stato di suggestione in cui doveva trovarsi l'attrice recitando. A me invece è capitato di sentirmi dire dalla medesima grande attrice, durante una scena piena di lagrime e di angoscie, nel momento in cui ella passava presso la quinta, dietro la quale ero nascosto : Ricordatevi di annunciare per domani la mia beneficiata !

* * *

No caro Giacosa : l'attore sulla scena non è un suggestionato, o, se ti preme proprio sul serio che lo sia, lo è sì poco che non vale la pena di tenerne conto. L'attore ha bisogno soltanto di un certo grado di concentrazione e la conoscenza esatta dei mezzi atti a produrre determinati effetti di concentrazione e di illusione ; concentrazione che gli viene imposta dalla presenza del pubblico, dal sentimento del dovere e dal desiderio di applausi ; conoscenza che gli è data dallo studio e dall'esercizio.

E ciò che tu ci hai narrato della Duse, della Bernhardt, della tua allieva Varini ti possono provare quanto affermo.

La Duse e la Varini non potevano recitare con certi attori, non perchè questi mancassero di potenza suggestiva, ma perchè non stavano sufficientemente attenti, non facevano uno sforzo intellettuale pari in intensità a quello che esse facevano, e non riusciva loro di intonarsi. E la Bernhardt recitava bene con un pessimo attore per le ragioni contrarie.

Parlando, noi tutti abbiamo bisogno di ascoltatori che ci seguano attentamente e ci stimolino colla loro attenzione. Se li vediamo distratti, se li sentiamo sfuggire al dominio della nostra parola, il nostro impeto oratorio va languendo in noi malgrado ogni sforzo. E questo accade perchè ci appare inutile il nostro lavoro; e alla concitazione segue l'avvilimento.

L'attore ha i suoi veri ascoltatori nella sala del teatro; ma, come tu ben dici, la luce della ribalta li divide da essi come una quarta parete. Gli ascoltatori che ha sotto mano, quelli che possono stimolarlo colla loro attenzione sono i suoi compagni sulla scena; ed ecco come da essi egli esiga uno sforzo intellettuale ed una concentrazione pari a' suoi. Nè questo basta. Nella recitazione è nascosto un elemento musicale di cui il pubblico non si rende ragione, ed è importantissimo. Il dialogo sulla scena è armonico; le voci — voglio dire — hanno fra loro rapporti armonici. Onde accade che l'intonazione falsa di un attore al principio di una recita alteri le intonazioni di tutti gli altri durante la recita intiera. Chi deve dare la replica a un grande attore deve perciò non essere soltanto attento, ma altresì capace di intonarsi — e il cane di pura razza che recitava colla Bernhardt avrà avuto un buon orecchio.

Ho scritto troppo — e m'interrompo. Ma ti avverto, caso mai volessi rispondermi, che non ho vuotato il sacco delle ragioni, e mi troverai pronto alla riscossa.

Tuo *g. p.*

LA RISPOSTA DI G. GIACOSA

Caro Pozza,

Rispondo, non foss'altro per farti sbottare la riserva de' tuoi argomenti. Tu mi rimproveri di avere affermato senza provare, di aver preteso mi si credesse alla parola, e aggiungi che è un sistema comodo. Trovo tanto più comoda la tua critica quanto meno vera. Non ci sarò riescito, ma ho cercato di provare, non avevo dunque le vane pretese che mi attribuisci. Ho esposto le diverse opinioni di quelli che negano la suggestione scenica, ho fatto del mio meglio per confutarle con argomenti che tu, pure avendo fra le mani il testo della mia lettura, nè confuti nè curi di menzionare.

Ho cercato anzitutto di fissare il valore della parola suggestione e ne ho attinto il concetto ai più recenti studi della psicologia fisiologica dai quali dedussi quella proposizione che a te parve un *garbuglio di stati di coscienza estranei affatto all'arte del recitare*. Ecco. Chi si contenta di berla, chiama l'acqua, acqua. Ma chi vuol sapere di che l'acqua si compone, la indica colla sua formola $H^2 O$. Così se dovessi o recitare, o mettere in scena, o considerare il valore artistico di una recitazione, mi guarderei bene dal tirare in ballo gli stati di coscienza. Ma poichè mi proponevo di esaminare il meccanismo interiore di certe squisitissime rappresentazioni sceniche ed i fenomeni della immedesimazione dell'attore nel personaggio, e poichè questi fenomeni, a

cercarne l'essenza, appartengono alla scienza psicologica, e le manifestazioni alla fisiologica, era naturale e doveroso che io mi rifacessi da un concetto scientifico. Tu non hai pensato che tali garbugli di stati di coscienza per spiegare i più puri fatti artistici, quale l'ispirazione poetica e perfino la musicale e l'invenzione e le rappresentazioni verbali, pittoriche, vocali e plastiche, furono già messi in campo dallo Spencer, dal Taine, dall'Hartmann, dal Thomas e dal Souriau, e cito i soli autori che lessi su questo argomento in disteso e postillai leggendoli, perchè la mia ingenuità non mi consente di parlare in pubblico di cose che io non conosco o che conosco per sola lettura di recensioni, di sunti o di indici.

E se tu pure, caro ed argutissimo amico, li avessi letti in disteso, ti saresti persuaso che nulla contraddice alla suggestione il ripetere, durante il suo impero, una parte mandata a memoria, perchè vi sono più gradi di suggestione e perchè le associazioni delle imagini onde nasce la suggestione, non occupano di necessità tutta la nostra mente ma permettono, per dirla con una imagine, che una parte di essa assista cosciente alla incoscienza dell'altra.

* * *

Tu inclini a dar ragione al Diderot; ma io scommetto che se ti piacciono per il loro fare paradossale le sue conclusioni, non consentiresti nei ragionamenti che ve lo conducono. Ciò ritengo a giudicarne dai tuoi squisiti articoli di critica teatrale, cosí antiaccademici, così aperti alle inquietudini moderne, così essenziali e poco formali, così costanti nel pregiare sovra ogni cosa la approssimazione al vero. Il Diderot ragiona ponendo a modelli supremi dell'opera drammatica le tragedie del Racine e più, giusta l'infatuazione accademica dei francesi, quelle del Corneille, e persino, apriti o Cielo, le poverissime del Voltaire che egli mostra di preferire ai drammi shakespeariani, e ragiona con queste testuali parole: « Nous voulons que cette femme, tombe avec décence, « avec mollesse et que ce héros meure dans une attitude elegante « et pittoresque ». E la sua aspettazione estetica è soddisfatta dall' « athlète académisé qui se possède et pratique les leçons de « gymnastique en rendant son dernier soupir ».

Non nego che questo convenisse al teatro quale lo si intendeva nel secolo passato, quantunque un Figaro académisé mi sembri enorme, ma io vorrei leggere un articolo che tu scrivessi dopo una rappresentazione, poniamo della *Seconda moglie,* interpretata, fatte pure le debite concessioni, a quella stregua. Perchè il Diderot ha delle pretese accademiche anche fuori dal socco e dal coturno.

« Une femme malheureuse et vraiment malheureuse, pleure « et ne vous touche point ; il y a pis : c'est qu'un trait léger qui « la défigure vous fait rire... ».

Quando ho letto nel tuo articolo la parafrasi di questo crudelissimo paradosso, sono rimasto. Ma davvero! Passi del Diderot, cui la *sensiblerie* del suo tempo attutiva la sincera sensibilità, ma tu che sei un uomo d'oggi e vorrei dire del domani, tu lettore ed esaltatore dei russi e più del Dostojewsky, vorresti farmi credere che la tua pietà non si commove che ai dolori composti e bene atteggiati e che non riconosci nel grottesco di certe ultime miserie morali un elemento impareggiabile di emozione tragica?

Non trovi commovente il Marméladoff del *Delitto e Castigo,* e quel vecchio della *Povera gente,* che trotterellava dietro la bara della fanciulla amata, con sì comico strazio, seminando di libri la strada?

E veramente ti move a maggiore commiserazione il mendicante professionista, che l'inesperto cui leggi negli occhi lo smarrimento della vergogna e nel gesto incerto la dissuetudine al mendicare?

* * *

Ti prego poi di riflettere che il Diderot nega ai sommi attori la *sensibilità,* la quale nulla ha a che fare colla suggestione. E considera la sensibilità abituale distesa all'esercizio continuo della vita.

« Un comedien n'a-t-il pas un père, une mère, une femme, « des enfants, des frères, des soeurs, des connaissances, des amis, « une maîtresse? S'il était doué de cette exquise sensibilité qu'on « regarde comme la qualité principale de son état, combien lui « resterait-il des jours à donner à notre amusement? »

Un ottimo attore non potrebbe dunque essere nè buon padre, nè buon marito, nè buon figlio, nè buon amico, nè buon amante! Dovrebbe dunque spogliare tutti i sentimenti umani per non averne impedimento al recitare. — Ora la suggestione spiega appunto la temporanea sospensione dei sentimenti abituali, durante il breve periodo del suo impero, senza che ne sia menomata la loro interezza. — Io ritengo, vedi, che se al tempo del Diderot avessero conosciuto per sperimentale conoscenza l'ipnosi ed i fenomeni di certe associazioni d'immagini e di certe alterazioni della personalità, il sommo filosofo avrebbe sostenuto la mia tesi della suggestione scenica. E m'induce a crederlo una proposizione divinatrice che si legge nel suo paradosso:

« Ce sont les entrailles, qui troublent sans mesure la tête de « l'homme sensible; c'est la tête du comedien *qui porte quelque-* « *fois un trouble passager dans ses entrailles* ».

Non dice: *qui lui apprend à feindre un trouble,* ma dice propriamente: *qui porte ùn trouble passager,* che è l'effetto proprio della suggestione.

Per finirla col Diderot, lasciami contrapporre alla sua estetica teatrale quella che esce da alcuni versi di un poeta che ebbe cinquant'anni or sono una anticipata visione del teatro moderno: il Musset, il quale scriveva della Malibran:

Que ne detournais tu la tête pour sourire
Comme on en use ici quand on feint d'être emu?
Quand tu chantais le Saule *au lieu de ce délire,*
Que ne t'occupais-tu de bien porter ta lyre?
La Pasta fait ainsi: que ne l'imitais-tu?

Ed al tuo articolo sulla suggestione scenica lasciami opporre un articolo che scrivesti l'autunno passato a proposito delle rappresentazioni date al Filodrammatico da Sarah Bernhardt.

Tu scrivi: « La storia del palcoscenico non ci porge un solo « esempio di attori che siansi rivelati eccellenti alla prima prova « —eppure, se l'arte del recitare fosse data in massima parte « dalla suggestione, simili esempi non dovrebbero mancare ».

Ora io non dissi mai che l'arte del recitare fosse data in massima parte dalla suggestione, e ripetei anzi più volte che non consideravo se non certi supremi e rari momenti di efficacia

espressiva nei sommi artisti ed anche rispetto a questi mi dilungai ad enumerarne i lunghi studi preparatori, tanto che, a conferenza finita tu ed un valoroso autore amico mio e tuo, mi rimproveraste di aver date troppe lodi agli attori e l'indomani il Giacomo, o com'egli con innocente civetteria si chiama: il Jacopo Brizzi, già ottimo attore e vissuto per mezzo secolo fra gli attori, mi disse queste testuali parole: Tu prendi troppo sul serio i comici.

* * *

Ma alla tua obbiezione, risponda in luogo mio un filosofo che tu tieni in altissimo concetto: l'Hartmann:

« Non è indifferente che l'artista abbia preparato in anticipa-
« zione, nel proprio spirito, il terreno sul quale cadranno i germi
« seminati dall'*Incosciente*, se questi devono espandersi in ricca
« vegetazione di forme viventi. Là dove questi germi non trovas-
« sero che roccia o sabbia, morirebbero tosto. In altri termini,
« l'artista deve essere colto e perfezionato nella propria sfera;
« deve aver radunato nella propria memoria una ricca provvista
« d'imagini appropriate all'arte sua ed averne condotto la scelta
« con un senso delicato della bellezza. In esse l'idea *suggerita dal-*
« *l'Incosciente* e che non è legata ancora a nessuna forma troverà
« i materiali della forma che gli conviene ».

(*Philosophie de l'incoscient.* Pag. 310).

E veniamo ora alla conoscenza che mi neghi del palcoscenico. È vero, io non sono e non fui mai un frequentatore assiduo dei palcoscenici. E sopratutto non mi compiacqui mai delle ciarle, delle notizie biografiche, della cronaca erotica, del pettegolezzo, di quanto insomma sulle tavole sceniche è estraneo all'arte della scena. E di quest'arte fui sempre osservatore e cultore, come tu dici, ingenuo ed entusiasta. Ma io domando se all'osservazione artistica, non sia miglior guida l'ingenuità che vuol poi dire l'assenza di preconcetti e non dia più lume l'entusiasmo, che la minuziosa malizia onde sono immiserite anche le più nobili espressioni dell'arte. E tu che sei pronto ad accenderti da quanto io sono e più millantatore d'incredulità che incredulo, nè pensi, nè

vorresti che io riconoscessi né che altri credesse, che dell'arte scenica possa parlare con miglior competenza e conoscenza di me, un E. R. B. od un Pes del giornale l'*Arte drammatica*, i quali sono pure, ch'io sappia, i più assidui frequentatori ed i più solerti e dotti conoscitori della braca teatrale.

Degli esempi che mi vai citando onde sfrondare i miei entusiasmi non dubito punto e sono sicuro che per uno di sincera accensione artistica riferito da me, ce ne sono cento mila di accensioni simulate. Ma io ragiono su quell'uno perchè gli altri innumerevoli non appartengono al mio discorso. Così per una Malibran che non curava di portare a modo la lira, ci sono mille e mille o Pasta od altre minori non curanti d'altro, ma di quelle il Musset non cantava.

Termino. Si impallidisce in scena? Si arrossisce? Vi sono attori cui nella espressione del terrore si rizzano i capelli sulla fronte e si raccapriccia la pelle? Questo credo non lo vorrai negare. Ebbene, provati ad ottenere a studio questi segni rivelatori dell'emozione. E si provi il più abile simulatore. Nessuna virtù di imitazione glieli farà conseguire. Li conseguirà inducendosi in un inganno suggestivo.

Ti sono grato delle tue cortesi obbiezioni. Tu' l'hai promesso, mi risponderai ancora; io non ti farò la controreplica. La mia conferenza non era che parte di un libro che sto scrivendo sulla suggestione in teatro. La considero negli autori, negli attori e nel pubblico. La mia ultima parola la dirò allora. Mi spiace che tu avrai l'obbligo di non esserne persuaso.

GIUSEPPE GIACOSA.

P. S. — Vedo che va intorno una intervista di un redattore dell'*Arte Drammatica* collo Zacconi. Lo Zacconi negherebbe di avermi mai parlato di certi effetti morbosi che risente dalla recitazione reiterata di certe parti, in modo speciale quella di *Osvaldo* negli *Spettri*.

Affermo che non una volta me ne parlò, ma parecchie. Fra l'altra, ricordo, l'indomani di una sua serata qui in Milano dove egli aveva recitato non so se il 29° o il 30° canto dell'*Inferno*. E fu discorrendo di quella recitazione e dei morbosi personaggi

che si riscontrano nel teatro moderno che egli uscì a descrivermi certi fenomeni morbosi che avvertiva dopo parecchie repliche di certe commedie e mi disse averlo i medici sconsigliato dal mettercisi con troppa frequenza.

Del resto, pare che abbian fatto credere allo Zacconi ch'io nella mia conferenza gli negassi il lungo e paziente studio dell'arte, mentre ho detto di lui precisamente l'opposto. E pare che abbiano applicato a lui quello che io dissi in generale di certe morti studiate agli ospedali. E anche pare gli abbiano detto che io affermassi essere la sua eccellenza artistica frutto del caso, confondendo, con incredibile asinità o con credibile malizia, la suggestione col caso. Chi direbbe che le oneste nostre dispute sull'arte possano essere così travisate con malvagia intenzione!

Giovanni Pozza non replicò. Ma purtroppo del libro promesso da Giuseppe Giacosa non si trovarono che poche note frammentarie.

LE COMMEMORAZIONI
E I DISCORSI SOLENNI.

COMMEMORAZIONE DI PAOLO FERRARI

Signore e Signori,

Nel nome dei sottoscrittori a queste onoranze, nel nome del Comitato ordinatore, nel nome dei generosi artisti che le crearono, ho l'onore di consegnare ai proprietari del Teatro Manzoni la bella opera d'arte che raffigura le sembianze di Paolo Ferrari.

Era dovuto a Paolo Ferrari che la sua imagine si collocasse nell'atrio di questo, che a buon diritto è stimato primissimo fra i teatri italiani della commedia; mancava a questo teatro una tale consacrazione del suo primato. Essa viene in buon tempo. La morte recente aggiunge a chi ne fu segno una sua augusta grandezza e piega l'animo impietosito dei superstiti a giudizi magnificanti. Prima di concedere gli onori dei marmi o dei bronzi è bene che l'animo nostro sgomberi da sè le vivaci ed effimere indulgenze sentimentali. La pietà ed il rimpianto possono essere pronti e durevoli. È raro che siano durevoli le sollecite glorificazioni. Paolo Ferrari poteva senza pericolo sfidare la giusta severità del

tempo: il nostro tardo omaggio è la miglior prova che egli ne fu veramente degno.

Già un altro istituto della nostra città onorò solennemente ora sono parecchi anni la memoria. Le nobili arcate del cortile di Brera fino dal 1892 accolsero nel loro silenzioso consesso statuario l'effige marmorea del nostro poeta. Ma le onoranze concedute dai grandi corpi accademici, pure essendo preziose quanto altre mai, contengono in sè un certo elemento doveroso che può qualche volta attenuarne il significato. Custodi delle tradizioni le accademie hanno, fra l'altre, la funzione organica di tener deste le memorie. Le loro aule, i loro ambulatori sono come un aperto registro di stato civile dei chiari ingegni passati. Il teatro invece è luogo di vita continua, urgente, continuamente rinnovata e, di necessità, obliosa. Quanto vi è accolto non esprime già il ricordo di vite passate, ma la permanenza della vita. Se oggi, dopo dieci anni dalla sua morte (e ai tempi nostri dieci anni fanno una remota posterità), noi collochiamo nell'atrio di questo teatro l'imagine di Paolo Ferrari, ciò non vuol dire soltanto che ammiriamo in lui un maestro nella storia della commedia italiana, che nessuno ancora ha occupato il posto che egli lasciò vuoto morendo, ma vuol dire sopratutto che una gran parte della sua opera teatrale sta viva e vigorosa sulla scena, che riconosciamo in essa, oltre alla eterna attualità dei grandi movimenti umani. quella attualità di modi e di atteggiamenti che va più diretta all'animo, che ci associa con più intima comunicazione alle azioni ed ai caratteri dei personaggi.

Su quell'opera, il tempo ha già compiuto il suo ufficio di giustiziere. Ha eliminato di essa quanto appartenne alla moda, al pregiudizio, che ognuno di noi

avverte soltanto quando una nuova moda ed un nuovo pregiudizio ci francano dai precedenti, di che andiamo spesso puerilmente orgogliosi scambiando per libertà il mutare di servitù. Ha rispettato ed assodato quanto uscì per diretta e legittima filiazione dalla mente e dall'animo dell'artista e ne rispecchia la natura dell'ingegno e la persona morale.

Se io dovessi definire l'indole artistica di Paolo Ferrari, vorrei dire che essa è fatta di probità e di certezza. Nelle sue scene, non si riscontra nè la leggerezza sfiorante, nè la sottile casistica degli spiriti inquieti. È un moralista alla stregua di Emilio Augier, non a quella del Dumas figlio e dei modernissimi che ne discendono rinnegandolo. Egli fa il caso grosso e lo pone davanti la coscienza del pubblico, nella sua interezza. Le sue commedie non lasciano nella mente nulla di incompiuto e di vaporoso. Egli non ama il mistero e la sua arte non ha misteri. Limpido, evidente, vicino alla vita, non agli atteggiamenti singolari di alcune vite, ma alla vita larga dell'universale, la sua musa è quella dei grandi autori comici di ogni tempo: quel sovrano buon senso che non è il senso comune, nè la pedestre opportunità, ma un equo discernimento dei diversi e contrari ed irriducibili movimenti umani e l'attribuzione ad ognuno di essi di quel tanto di ragione che gli spetta.

La stessa probità che regge il suo concetto della vita, egli applica ai modi dell'arte. Si compiace del congegno scenico ed è compiacimento proprio dei suoi tempi, ma non lo conduce mai a quegli impensati scatti di sorpresa che ne ritardano o ne affrettano con illogica destrezza lo scioglimento. Le sue commedie sono talvolta macchinose perchè complesse e procedenti per amore

di esemplarità in azioni duplici, opposte e concomitanti.

Noi siamo venuti via via semplificando la trama scenica fino a ridurla ad una sottilissima ragna. La nostra nuova commedia rifugge dagli incidenti e dalle azioni secondarie che procedono parallele alla principale ed a volte ne intralciano il cammino. Io mi domando spesso se ciò sia frutto di deliberato proposito o non piuttosto di larvata rassegnazione; se per soverchia, ma spiegabile benevolenza verso di noi stessi, non diamo forse nome di semplicità al difetto di fantasia. Il vero è che il pubblico mostra oramai a indubbi recentissimi segni di prediligere un'altra volta le opere sceniche larghe e comprensive, e che gli autori vanno oramai persuadendosi come il teatro non si rinnovi già predicandone il rinnovamento, ma bensì esplicando ognuno la propria natura senza nulla lasciarsi sviare da preconcetti. Così Paolo Ferrari operò solo a' suoi tempi il rinnovamento dell'arte drammatica italiana,e o non ne ebbe coscienza o non curò di mostrarsene consapevole.

Pochi oramai ricordano le condizioni della commedia italiana prima che apparisse sulle scene il *Goldoni e le sue sedici commedie*. Ed è giusta dimenticanza. Si può ben dire che da Carlo Goldoni a Paolo Ferrari, dal *Ludro* e forse da qualche commedia del Giacometti in fuori, il teatro italiano non produsse una opera comica degna di ricordo. Composizioni di una incredibile ingenuità, intrecci complicati con palese artifizio, personaggi goffamente tipici fuori d'ogni realtà, un parlare ampolloso, un dialogo stentato, dissertazioni interminabili, improprietà di forma, povertà puerile di concetto, sceneggiatura a volte impacciata, a volte frettolosa, e sempre illogica, un difetto assoluto di coltura e di

osservazione, una lingua sciatta, pedestre e pretenziosa, plagi frequentissimi, comicità volgare priva di gaiezza, ostentata sensibilità, arguzie sconcie di repertorio. tali attributi troviamo, o raccolti in mirabile armonia o disseminati, in tutte le commedie di quel miserando periodo del nostro teatro.

Gettare fra tanto ciarpame scenico: il *Codicillo dello zio Venanzio, Goldoni e le sue sedici commedie nuove*, la *Medicina di una ragazza malata*, non è forse fare atto di mirabile potenza novatrice? E dopo tanta prova, non accamparsi a novatore, non è forse dare esempio di una serenità artistica altrettanto ammirevole? Certo Paolo Ferrari procede agli inizi dal Goldoni, ma fin dalle prime ne raccoglie lo spirito, e ne attua i procedimenti vivificandoli colla osservazione personale ed immediata. Chi confronti la bella commedia del Goldoni: *Il teatro comico*, col giovanile capolavoro del Ferrari, avverte di subito in quest'ultimo una pienezza ed una maturità quali non si riscontrano in egual misura nel modello. E ancora goldoniana, benchè già con più vivo sapore di modernità, è la *Medicina di una ragazza malata*, che fu per i suoi tempi audace ed inusato esempio di commedia verista. Certo essa non corrisponde oramai a quella sezione della verità che fu più tardi compresa nelle lenti dei nostri cannocchiali. Perchè la verità è una sola, ma è molto grande, ed è fatta a prisma così che qualche sua faccia è sempre nascosta ai nostri sguardi. Noi teniamo per vera la sola faccia che ci è dato di riguardare e chi guarda le altre stimiamo che non guardi il vero, ed egli fa di noi lo stesso giudizio. Il prisma gira o giriamo noi non importa, e via via che ci porge una faccia nuova, stimiamo false quelle vedute pur dianzi. E se così è, così deve essere, e non è gran

male che la verità non si veda mai tutta quanta. Io sono persuaso che la somma delle osservazioni reali contenuta nella *Medicina di una ragazza malata* non sia minore di quella onde menarono poi vanto tante mai commedie che pretesero di possedere il privilegio esclusivo della realtà; e ad ogni modo quella procedeva di suo, senza avviamento e senza intolleranza di scuole e l'altre si misero nel solco aperto da quella, e tutti sanno che sulla strada battuta si cammina più franco e più spedito.

Ma dove il Ferrari precorse veramente i tempi e conseguì primo fra i moderni, in Italia e fuori, una rappresentazione del reale, colla minor dose possibile di artificio, fu nel quarto atto di *Cause ed effetti*. Al quale, com'era ben dovuto alla migliore e più sincera opera sua, non mancarono questa volta le censure acerbe, e per poco non gli improperi. Quell'atto fu tacciato di brutalità disgustosa e parve a molti soverchiare i confini dell'arte. E solamente gli ottennero grazia o gli furono attribuiti ad attenuazione di peccato quelli che a noi paiono ora difetti di fattura e che impediscono ai novatori di corta vista il riconoscimento delle bellezze sostanziali. Intendo una certa verbosità letteraria e lo sfoggio di una dialettica che sa alquanto di scuola. Peccato, quest'ultimo, di eccessiva modestia, perchè l'ordinamento della commedia, l'efficacia logica dell'azione, e l'evidenza dei caratteri bastavano sole a dimostrare quella verità di ordine sociale che il poeta quasi inconscio del proprio valore, credeva dovesse uscire da' ragionamenti.

Da queste piccole mende in fuori, quale profonda e sagace rappresentazione di palesi e recondite realtà in quelle scene! L'agonia del bimbo malato delle paterne

dissolutezze e del dissidio domestico, i minuziosi ed angosciosi episodi che la accompagnano, i silenzi pieni di terrore, i passi frettolosi e leggieri, il disordinato andare e venire, la cuna cui incombe il momento formidabile, il grido supremo della madre e la ribellione della donna che apre al discreto amore illegale l'animo esulcerato e nella sincerità del dolore grida al marito la libertà assoluta ed intangibile degli affetti, tutto ciò è significato con una potenza che ha pochi riscontri, se pure ne ha alcuno, nel teatro moderno di ogni paese. Recitato oggi la prima volta, quell'atto parrebbe segno di temerario ardimento. Non c'è poeta così sdegnoso della consuetudine e così sottile cercatore di realtà che non vorrebbe averlo concepito e condotto. L'autore è qui nella piena virilità del pensiero e nella matura padronanza dei mezzi artistici. L'uomo visse e vide, vale a dire soffrì ed imprecò e conosce le angoscie del duplice amore, il sessuale ed il paterno.

Quando mi toccò sei anni or sono, il grande onore di commemorare la prima volta il nostro poeta, inaugurandosi il suo busto a Brera, io attribuivo a merito grandissimo del Ferrari, l'essere egli uscito da quella eterna commedia dell'amore che spadroneggia le scene del nostro secolo. Quasi tutto il teatro moderno s'aggira sul tema dell'amore, e nell'amore, del senso. Delle molteplici attività della vita, io dicevo, il teatro del nostro secolo, non conosce e non considera che la più attraente e la meno specializzata. Mai per l'addietro, l'amore ebbe così esclusivo e tirannico impero sulla scena, di tutta l'opera del Shakespeare, l'amore governa tre sole tragedie: *Giulietta e Romeo*, *Otello*, *Antonio e Cleopatra*. Nel Molière amano don Giovanni ed Alceste, ma di quest'ultimo, l'amore non è nè il

solo nè il principale movente. Goldoni, se ne togli una sola commedia, ignora l'amore, o lo si considera a guisa di trastullo, e se il Beaumarchais v'impernia le sue maravigliose commedie, tutti quanti avvertiamo fin dalle prime scene com'egli a ben altro intenda che a blandire il pubblico mediante gli allettamenti erotici od a notomizzare le frascherie e le passioncelle amorose de' suoi personaggi. (1)

Voglio aggiungere ora, che la concezione del teatro, estesa a tutti gli aspetti, a tutte le forze, a tutte le prove della vita è il segno delle menti artistiche più elevate e delle coscienze più pensierose di questo solenne e tragico momento della storia. Se è vero che l'arte è la vita, se la commedia è documento della vita, essa deve rispecchiarne con equa misura tutti gli aspetti. Un sentimento che nella sua acutezza passionale (e il teatro non vede che questa) occupa della nostra vita operante e pensante vent'anni e non più, e dopo questi vent'anni diventa o un vizio od un ridicolo, non ha diritto di volere per sè tutta la scena e di cacciarne tutti gli altri. Già io sono persuaso che se il teatro moderno, intendo il teatro che ha elevazione d'arte, ha tanto perduto dell'antica salutare gaiezza ciò avviene in gran parte perchè si è imprigionato nella passione d'amore. Il piccolo iddio non è gran fatto allegro di sua natura, e tutti sanno che esce più in lacrime che in sorrisi. Quando poi si mette a far le cose a modo, mi diventa tragico addirittura. Ad osservarlo standone in disparte, viene qualche volta anche il sospetto che sia alquanto monotono. So bene che chi lo prova non se

---

(1) Vedi espresso lo stesso concetto a pag. 185; e con le stesse parole, chè a mutarle l'A. non avrebbe avuto altro motivo che di ostentazione.

ne accorge, però anche a chi ne è preso, è più vario nei tormenti che nelle gioie. E ad ogni modo non interessa davvero, se non due persone alla volta e se capita una terza, quella non si diverte. Non vorrei, o signore, che m'aveste a stimare incredulo all'amore. Quantunque i miei anni rendano lui a me, non nemico che non cura, ma sprezzante, sono ancora d'avviso, che esso sia il più grande flagello e la più grande benedizione dell'umanità, ed uno dei maggiori argomenti dell'arte e di certe arti il maggiore addirittura. Sono persuaso che tutti gli altri sentimenti e l'altre passioni e le virtù ed i vizi che sono pur tanto potenti, durino fatica a consolarci d'averlo perduto. Ma infine questi sentimenti, queste passioni, queste virtù e questi vizi al mondo ci sono ed operano, e modificano a loro posta le relazioni fra gli uomini. E una gran parte di essi non hanno posto conveniente nell'arte, fuori che nella commedia, la quale a torto li respinge, perchè accogliendoli si farebbe ben più gaia, più ponderosa, più varia e più esemplare che oggi non sia.

Gettate nell'anfora della commedia, le ambizioni, le ire, le avarizie, l'orgoglio, le ribellioni, i dolori dei padri e delle madri, le austerità del dovere, le insidie fra congiunti, le delusioni dell'amicizia, le umiliazioni per le infermità fisiche le più cocenti, per le inferiorità morali ed intelettuali e vedrete se la scena comica non si rifarà giovane e vivace, più che non l'abbiano fatta le dissertazioni, le esortazioni, ed i pervertimenti dell'amore.

Questo fece Paolo Ferrari e fu della nobile schiera di quelli che moralità lasciaro al mondo. E anche di tale moralità gli hanno fatto carico, pigliandosela colla tesi, la quale o palese o recondita, o dichiarata o negata, si

trova poi sempre nel fondo di tutte le opere d'arte. Il Ferrari la spiegava col Dumas sull'aprirsi del secondo atto, durante quella sosta dell'azione che dopo il primo avviamento sembra prender fiato alla salita. Ibsen l'indugia fino al quarto atto od al quinto, ed i modernissimi ne spolverano tutte quante le scene. In ultimo è questione di nome: un tempo si chiamerà la morale, un altro il concetto, un altro l'idea, un altro il simbolo. E sarà sempre la stessa cosa, e vorrà dire, che chi si mette a scrivere deve avere qualche cosa da dire.

Noi già fatti esperti per tante effimere tirannie di nomi e di forme diverse, lasciamo che la sostanza di pensiero da cui fiorisce l'opera d'arte, prenda il nome che vuole e le forme che più le fanno comodo. Sia tesi o moralità, affidiamoci a questa disperata sicurezza: che lascierà il tempo che trova: perchè le verità bandite dalla scena non sono contagiose, e lo fossero, l'uomo possiede contro il contagio del bene degli specifici d cosiffatta energia, che la varietà della vita non corre pericolo. Dobbiamo intanto riconoscere che Paolo Ferrari non fu un moralista scontroso e cruccioso. La visione della vita quale esce da tutta insieme l'opera sua, è serena e rasserenante. Spirito onesto e benevolo, la sua non è la gaiezza di Figaro che s'affretta a ridere di ogni cosa per tema di doverne piangere. Egli ride per alleggerire la serietà della vita e per una sua filosofica indulgenza verso le tenui infermità umane. Il suo immortale Marchese Colombi è entrato di pien diritto nella gloriosa schiera degli innocui giocondatori dello spirito umano. Il riso che non morde e non corrompe esprime un vigoroso equilibrio delle facoltà mentali ed una sapienza perdonante amica dell'uomo. Quan

do il Ferrari registra le brutture ed inveisce in esse, s'indovina che il suo animo è pieno di fede nel bene e di speranza nel meglio.

Un amico intimissimo dell'Augier che lo assistette al letto di morte, mi raccontava come negli estremi momenti, il grande commediografo uscisse in queste parole che furono l'ultime sue e che ne dicono l'animo:

« *N'importe!! Je me suis bien amusé* ».

Ho letto in un libro, e mi fu confermato da uno dei figliuoli, che Paolo Ferrari pochi minuti prima di spirare e conscio della morte, ad una domanda del medico che, alzando la voce come usa ai moribondi già lontani, gli gridava di guardarlo negli occhi rispondesse:

...che sono tanto belli!

un mezzo verso mio che d'allora in poi mi desta nell'animo una singolare tenerezza. Segno questo agli estremi della vita, di una serenità nulla turbata dal fato imminente.

Era giusto ed è confortevole che quel sereno ridesse a quel moribondo. Era passato attraverso il mondo probo ed operoso, aveva, povero, cresciuto ad onorata operosità i molti figliuoli, aveva detto agli uomini quello che stimava essere la verità, aveva ridato all'Italia un teatro ed alle generazioni travagliose lacrime non amare, ed una salubre giocondità. Uomo, padre, cittadino, artista, aveva fatto nobilmente il compito suo.

Inchiniamoci alla sua memoria e diamo plausi al suo nome.

COMMEMORAZIONE DI EMILIO ZOLA

tenuta nel salone della Borsa, in Milano, il novembre 1902

Innanzi che la salma di Emilio Zola fosse resa alla terra, un ministro della Repubblica Francese, insieme col saluto della Francia, le portò quello dell'Italia, patria paterna del sommo scrittore. Questo riconoscimento di parentela fra i due popoli, rispetto ad un uomo che aggiunse tanta gloria alla terra nativa, liberalmente confessato nell'ora dell'ultimo distacco, quando l'orgoglio e la tenerezza domestica sogliono farsi più gelosi ed esclusivi, fu un atto di grande ed ospitale gentilezza che mosse a gratitudine l'animo degli italiani. È bello che un ministro di Francia abbia in quell'ora rivendicato al nostro paese una singolare ragione di fraternità colla Francia. Ci è caro che un tanto uomo portasse un nome italiano e fosse nato di sangue nostro; ma per la purezza dell'omaggio che oggi rendiamo alla sua memoria, è nostro debito affermare che nell'affetto che portammo al poeta, nel dolore del l'acerba sua morte, nella maraviglia ammirativa che desta in noi la sua opera innanzi tempo compiuta, non

intervenne e non interviene nessun sentimento di orgoglio e di tenerezza patria. Nato in Francia di padre francese, nato in quale altro paese della terra, di parenti che ignorassero pure il nome d'Italia, Emilio Zola ci avrebbe oggi ad un modo ferventi ammiratori del suo genio ed affettuosi cultori della sua memoria.

La sola patria di uno scrittore è quella che gli fornisce l'argomento e lo strumento dell'opera. Anche non considerarne la nascita, ed il sangue materno e le lunghe materne cure nella misera infanzia e nell'adolescenza randagia, la sostanza di vita che egli raccolse ed animò ne' suoi romanzi, la maravigliosa padronanza della lingua che colà conobbe, e che già duttile e sottile ancora egli seppe piegare e costringere ad una non mai prima raggiunta minutezza di significati ed arricchire di termini tecnici, pure serbandole sapore e vigore letterario, lo stile magniloquente per impeto interiore di persuasione e di passione, ma chiaro e spedito per prontezza e frequenza di comunicazioni, la coltura non guari allargata oltre i confini della patria, il semplice e pratico concetto della vita e dei destini umani, la fantasia fervida e concreta, l'acume ed il metodo dell'osservazione, raccolgono nell'immensa mole dei suoi scritti, in una somma quale raro s'incontra, i caratteri essenziali del genio francese. Mancò di gaiezza, ma il suo tempo non ne espresse che agli indifferenti, e ne difettarono e ne difettano quasi tutti gli scrittori degni di questo nome che vennero dopo di lui. Anche gli fu rimproverato che mancasse di grazia, ma lo stesso appunto mosse a Vittor Hugo Enrico Heine che se ne intendeva, e concorde al Balzac tutta la critica sua contemporanea. E sarebbe a vedere se proprio ne mancasse o lo sdegnasse quale mezzo non atto ai suoi fini.

Potrei citare ne' suoi romanzi mille esempi di quella sfiorante precisione nella quale appunto consiste la grazia. Ma a voler lumeggiare in breve discorso la figura di uno scrittore, non conviene insistere sulle qualità formali se non in difetto di maggiori. A chi reca in mente un vasto e chiaro mondo, è poco merito saperlo esprimere nella forma che più gli si conviene, perchè le cose ben possedute nell'intelletto vi serbano vivezza e calore e comandano e colorano la parola.

Due soli fra i romanzieri del nostro tempo, parlarono così alto al mondo da parere la loro voce fragore di moltitudine: Emilio Zola e Leone Tolstoi. Altri furono più di essi cari ai raffinati pregiatori della perfezione artistica, altri regnarono con più esclusivo impero in devoti cenacoli ed ebbero meno numerosi e meno acerbi denigratori. Ma nessun altro possedette altrettanta virtù di agitare per così larga cerchia di terre remote e diverse la coscienza delle genti, a quale classe, a quale culto, a quale errore, a quale fede appartenessero, quale miseria, o la volontaria cecità gaudente, o l'inopia o la servitù li affliggesse. Di agitarla intendo così per consenso, come per dissenso, due moti opposti dell'animo che procedono dallo stesso impulso e ne attestano del pari l'energia.

Disparati negli aspetti dell'arte, avversi uno all'altro nell'idea finale del bene, essi s'incontrano in una concezione ottimista, benchè diversa, della città futura ed in una visione pessimista dell'odierna società. E il loro vasto dominio sugli animi non procede già dagli aspetti del bene sognato, ma dalla spietata confessione del male presente. Perchè il loro non è già il pessimismo filosofico disperato delle sorti umane, che si adagia percosso e rassegnato nell'impotenza contro un

cieco destino; ma un pessimismo sperante ed operante. fatto di sdegno pietoso e di gagliardo amore. Le brutture umane non si riflettono già nell'animo loro come in uno specchio, ma sì come in una lama brandita per estirparne la semenza. Solo chi arde comunica ardore. L'umanità non segue che gli eroi.

A chiamare eroe lo Zola, non vorrei che la vostra mente fosse ora ricondotta a quel supremo atto di eroismo che tenne il mondo sospeso al suo grido di giustizia e di pietà. Mi prosterno alla magnanima grandezza di quell'atto, ma la virtù eroica dello Zola già appariva intera nella sua opera, innanzi che egli lo compiesse. Quell'atto appartiene allo spirito animatore dei suoi romanzi come lo zampillo alla fonte, nè il mondo si sarebbe volto a quel grido se egli non lo avesse gettato dall'altezza dell'opera letteraria.

Io non so tacere di aver provato i giorni andati un senso di amarezza e quasi di scoramento per l'inanità del pensiero, nel notare come troppi articoli necrologici, pure ispirati a riverente ammirazione per lo scrittore, si sbrigassero di questo quasi di passata ed esaltassero sovratutto la prodezza della magnifica azione. Non posso a meno di pensare che quarant'anni di lavoro indefesso e tanto splendore di bellezza e sapore di forte pietà e la creazione e l'animazione di oltre mille e duecento personaggi distinti ognuno per evidenza e precisione di caratteri ed operanti ognuno nel suo mezzo ed esprimenti gli innumerevoli aspetti della vita di un popolo, per poco non parvero eclissati davanti la virtù di un momento già rimunerata col maggior premio cui possa aspirare l'eroismo umano: la persecuzione per la verità ed il trionfo della verità.

So bene che è più facile discorrere dei fatti che delle

idee, e che l'azione può sull'animo nostro assai più che la parola. Ma l'opera letteraria dello Zola contenne tutte le energie ed indusse tutti i pericoli dell'azione. Nessuno dei suoi libri passò sereno, vestito di sola bellezza. Tutti levarono clamori di trombe o mandarono rombo di mine sotterranee. E nessun altro scrittore ebbe così congiurati al silenzio dapprima, e di poi così furibondi avversari i dispensatori di fama dall'alto delle grandi riviste o dei giornali in maggior credito. Egli bene prevedeva quelle ire, e quasi si godeva di incitarle, come previde e pregustò i danni e gli oltraggi che gli avrebbe fruttato la denunzia dell'ultima iniquità.

Io cercherò Zola nella sua opera letteraria. Facciamo di richiamarcela intera alla mente.

Quale edificio! Che mole immensa! Quando la costruzione se ne andava svolgendo e compiendo noi non ne vedevamo via via che le parti ultime venute. E ognuna di queste ci dava sensazione e emozioni, ci suggeriva pensieri e giudizi che la riflettevano sola. E ne andavamo esaminando, la singola struttura, il modo della lavorazione, ne pregiavamo le delicate finitezze di fattura, i vigorosi rilievi, e l'armonia delle parti che s'integravano nella parte. Ma non tutte s'integravano, e certe sovrane linee ascendenti troncate a mezzo, certe membrature dispaiate, certi archi non sorretti o non chiusi, ci mettevano a disagio e quasi in sospetto di mancamenti o di pentimenti tardivi. E quando l'opera fu compiuta, essa ci stava a ridosso, sì che non potevamo d'uno sguardo abbracciarne la mole, e le si alzava intorno come polverìo per lo sgombro dei materiali il gran litigio offuscatore dei pareri sapienti e delle cupidigie rivali. E ancora l'artefice infaticabile, impaziente di riposo, tentava altre imprese e ci chiamava a riguardarle, distraendoci dall'opera maestra.

Ma l'artefice è morto e la morte allontana di colpo le cose, le colloca nel giusto prospetto e dissipa quelle nebbie. O se ancora qualche fumo stagna con insidia alle basi o qualche strappo di nuvoletta velenosa s'avvolge intorno ai sommi pinnacoli, essi nulla appannano la veduta, e quasi le crescono maestà e vaghezza, così che il colosso ci appare armonico ed intero, serrato come una rupe, cupo nelle ombre meditate, robusto negli oggetti, corrusco e fiammante al sole.

***

Chi più ricorda le diatribe intorno al naturalismo ed al romanzo sperimentale? Che più ne resta? Come si ragiona male dell'arte nostra e di quella prossima a noi! Quanto durano le dottrine artistiche bandita ognuna quale apportatrice dell' ultima verità? Delle opere nate sotto il loro dominio, la parte che più le rispecchia è la più caduca. Il naturalismo è morto. « Non giungerà al secolo XX », prediceva il Goncourt. « Morrà con noi », confessava lo Zola. E con ciò essi non rinnegavano già il principio animatore dell'arte loro ma riconoscevano che l'arte è così grande cosa che non può capire nello stretto ambito di una teoria; perchè quanto l'artista porta con sè dalla nascita è elemento incoercibile, e al movimento generale degli spiriti nel proprio tempo non si sottrae volente o nolente nessuno, a quale scuola artistica egli appartenga.

Già lo Zola si rideva di quelli che volevano fare del naturalismo una dottrina estetica e non si saziava di ripetere che esso era un metodo e nulla più. Ma quelle benedette parole in *ismo* contengono una indetermi-

natezza che le predestina ad ogni più cervellotica stiracchiatura. E neanche per metodo, esso non era cosa nuova.

« Non ho inventato nulla, scriveva lo Zola, nemmeno la voce naturalismo, già usata dal Montaigne, nel senso stesso che le diamo noi. Essa già corre in Russia da trent'anni e la si trova in Francia negli scritti di venti critici almeno ed in particolare in quelli del Taine. E come non ho inventato la parola, così non ho inventato la cosa: non sono un capo-scuola: ho trentasei mila padri prima del Diderot, e dal Diderot in poi riconosco molti illustri maestri. Lo Stendhal, il Balzac, il Flaubert, i due Goncourt. Non c'è scuola, non ci sono scolari. Pigliatevela coi miei romanzi se vi spiacciono: essi sono ripugnanti, odiosi, abbominevoli: il naturalismo, non ci ha nulla a vedere. Io romanziere non credo che nell'ingegno. Siate uomini di genio, studiatevi di dire la verità del vostro secolo e l'immortalità vi aspetta ».

Mille volte lo Zola ritorna sull'argomento e sempre ribadisce le stesse idee e per poco non colle stesse parole. Al suo spirito battagliero, educato a veder chiaro dentro di sè, nulla più coceva delle confusioni che gli facevano intorno gli insaccatori di nebbia. Ma nelle cose umane, il torto non è mai da una parte sola e bisogna pur confessare che il primo tenue filo di nebbia — e si sa che le nebbie gonfiano e s'allargano — l'aveva proprio portato lui e proprio trovato di suo, coll'uso illegittimo delle parole: *Esperimento scientifico*, e coll'abuso di assimilare l'arte alla scienza. Uso ed abuso che si riscontrano nella sua opera critica e assai meno nella creativa.

Il Flaubert ha risolto la questione del romanzo spe-

rimentale in due parole. « Quale sia l'ingegno speso in una data favola tolta ad esempio, sempre un'altra favola potrà fornire un esempio contrario, perchè gli scioglimenti non sono conclusioni ». È verissimo. Il temperamento che lo Zola fa, con tanta ragione, intervenire nella genesi dell'opera d'arte, è un coefficiente disturbatore dell' esperimento scientifico. Le bilancie, le storte ed i provini non hanno temperamento. Quando lo Zola dice che un processo penale è un romanzo esperimentale svolto nel cospetto del pubblico, esprime con una imagine felice, benchè solo approssimativa, un'idea giustissima. Se non che il processo penale è un romanzo, senza romanziere. I fatti vi si compiono da sè, ogni elemento costitutivo vi fa la sua parte e non altra, e chi conchiude, nè ideò il delitto. nè formulò l'imputazione, nè condusse le prove, nè fece testimonianza, nè arringò per accusa o per difesa. Ma è inutile sfondare una porta aperta. Piuttosto gioverà cercare come la mente lucida e minuziosa dello Zola sia caduta in questa confusione di termini.

Io sono persuaso che se i principi della scienza francese intorno alla metà del secolo XIX, invece di chiamarsi Claude Bernard e Pasteur, si fossero chiamati Gay Lussac e Lavoisier, lo Zola sarebbe stato ad un modo schietto osservatore della realtà, perchè così volevano la sua indole ed il suo tempo, ma non avrebbe mai predicato s'avessero ad applicare all'arte i procedimenti dell'indagine scientifica. La ripercussione delle grandi scoperte scientifiche sulle menti dell'universale non ha sempre nè la stessa prontezza nè la stessa facoltà iniziatrice di movimenti intellettuali. Vi sono rami del sapere che si allacciano per una fitta rete di fili alle idee generali, patrimonio di tutti gli uomini colti. Ve ne sono

altri che c'ispirano una fiduciosa riverenza e nulla più La legge dei rapporti ponderali fissi nelle reazioni chimiche, la legge della dilatazione dei gas, la legge della gravitazione universale, il computo delle distanze siderali ci colmano noi profani di maraviglia, ma non ci muovono ad induzioni, non svegliano in noi nessuna concreta ulteriore curiosità, disperati come siamo di poter penetrare oltre, senza il sussidio di una formidabile dottrina. Non così avviene delle scienze riflettenti certe funzioni della nostra vita e certi modi di essa, dei quali siamo spesso chiamati a testimoniare. Alcuni problemi della scienza fisiologica, comportano l'accertamento di fatti che cadono sotto gli occhi dei comuni mortali. L'osservazione di tali fatti appartiene ad un modo allo scienziato, al romanziere, ed anche semplicemente all'uomo esperto della vita. Quanti psichiatri interrogano intorno a fatti specifiici il giudice istruttore colla medesima serietà di propositi con cui un chimico interroga nel suo laboratorio le fiale ove seguono le combinazioni dei corpi! E se il giudice istruttore avrà confidato i medesimi fatti al romanziere, saranno essi perciò meno veri e meno attendibili? Qui lo scienziato ed il romanziere trattano spesso la medesima sostanza e ne colgono i medesimi aspetti. Notiamo poi che queste recenti scienze della vita, adoperano un linguaggio prossimo a noi e non sdegnoso affatto delle vaghezze stilistiche. Molti poderosi trattati di psicologia sperimentale citano ad illustrazione dei più sottili fenomeni della psiche umana intere pagine di poeti. Quasi tutti i fisiologi sono eccellenti scrittori che dalle memorie accademiche volentieri scendono — o salgono, se meglio vi piace — agli articoli di rivista. Essi ci trasmettono il prodotto della ricerca scientifica col lin-

guaggio dell'opera letteraria. Conforme dunque la sostanza e conforme il mezzo di comunicazione.

Avvertite finalmente che l'esperimento scientifico raggiunse verso la metà del secolo XIX, mercè il sussidio di maravigliosi istrumenti, un rigore di osservazione e di indagine non mai conseguito per l' addietro, e che di tutti i metodi escogitati per la ricerca del vero, esso è il più facilmente persuasivo, perchè ognuno di noi lo adopera inconsapevole ad acquisto e verifica di ogni più usuale cognizione.

Quale meraviglia che lo Zola giovane e fervente del vittorioso movimento scientifico del suo tempo, smanioso di strapparsi alla chimera romantica, assetato di certezza per necessità fisiologica del proprio ingegno che solo a contatto colla realtà saliva ad accendimenti poetici ed a fervore imaginativo, sedotto dalle conformità che ho detto, si illudesse di poter applicare alla preparazione della sostanza artistica i procedimenti dell'osservazione sperimentale e ne vantasse l'eccellenza? Il Taine non aveva egli affermato che i vizi e le virtù sono dei prodotti allo stesso modo che l'acido solforico e lo zucchero? Ma non bisogna mai prendere alla lettera i ragionamenti critici di un artista, perchè questi è inconsapevolmente inclinato a conformarli alle proprie attitudini ed essi vi si piegano compiacenti.

* * *

Quali sono i protagonisti della maggiore opera zoliana? Quale ne è l'idea dominante? I protagonisti sono forse quei Rougon-Macquart che le diedero nome? Forse che l'idea dominante è proprio quella dell' eredità

fisiologica? Nel 1868, giovane di 28 anni, lo Zola concepisce il proposito di scrivere una serie di romanzi legati insieme non per diretta continuità di azione o di personaggi, ma per la trama delle influenze ereditarie dipartite da un cognito protagonismo. Questo misterioso influsso atavico, già adombrato forse nella leggenda del peccato originale e circonfuso poi di sacra terribilità dai Greci che lo chiamarono Fato, affascinò in ogni tempo ed affascina le menti imaginose. Lo stesso Zola ne aveva fatto pochi anni addietro argomento di un dramma che allargò di poi nel romanzo intitolato *Madeleine Ferat.* Ma in quello egli era rimasto nel fantasioso, pago di derivare dalle eredità naturali un contrasto drammatico di affetti. D'altra parte un solo romanzo non poteva contenere ad un tempo la causa originaria dei fenomeni ereditari e le sue molteplici conseguenze che si manifestano col volgere degli anni e delle generazioni.

Nel concetto iniziale la serie dei Rougon-Macquart doveva constare di dodici volumi, e furono venti di poi. Innanzi di mettersi al primo, *La fortune des Rougon*, lo Zola si diede a compulsare trattati e memorie a interrogare medici, a postillare statistiche e ad osservare intorno ed a notare con una diligenza fatta insieme di inestinguibile ardore e di probità impareggiabile. L'albergo genealogico dei Rougon-Macquart che egli pubblicò in capo al romanzo: *Une page d'amour*, l'ottavo della serie, fu stabilito intero con tutte le sue annotazioni caratteristiche, durante quel periodo di studi preparatori. Ma questi lo indugiarono a segno, che *La fortune des Rougon*, incominciata a scrivere nel maggio 1869, apparve in appendice solamente il giugno del 1870 ed in volume l'inverno del'71. Nel tempo corso

fra la concezione iniziale dell'opera e la pubblicazione del primo volume, la Francia era caduta dal colmo della prosperità all'estremo della miseria. La guerra Franco-Prussiana, l'ecatombe di Sedan, il crollo dell'Impero, la dedizione di Metz con un esercito di 100 mila uomini, lo sfacelo governativo, gli incerti comandi nell'assedio di Parigi, erano passati su di essa come un torrente in piena che spazza via tutte le ragioni e tutti i segni della vita. E come alla rovina delle acque furenti, segue lo stagnare delle limacciose, che dissolvono coll'occulto lavorìo corroditore fin l'ultime fondamenta degli edifizî crollati, così nei giorni stessi che si pubblicava, fra tanto squallore di morte, quel primo piccolo, male avventurato volume, bolliva sorda nei fondi popolari, più terribile e più minacciosa delle guerre aperte, la grande collera che divampò ben tosto sui due bracieri della Senna negli eccidî della Comune.

A che si riduceva il caso di fisiologia sociale ideato e studiato dallo Zola, davanti a tanto sconvolgimento di uomini e di cose? Potevano la sua mente, e la sua coscienza, appartarsi dai tragici eventi nella pacifica contemplazione di una così tenue realtà? E poteva il soggetto così subitamente immiserito, contenere il bollore degli affetti e l'enormezza delle imagini mosse da quella vista? Lo Zola si era proposto di scrivere la storia naturale e sociale di una famiglia durante il Secondo Impero. Ma quando ne aveva formato il divisamento, il Secondo Impero trionfava sull'istmo di Suez aperto da un francese caro alla famiglia imperiale, ed accoglieva ospite riverente all'Esposizione di Parigi quello stesso sovrano cui doveva in breve rimettere la spada di Sedan. Il periodo del tempo assegnato all'azione dei suoi romanzi, ne fissava il punto di par-

tenza, ma non quello di arrivo. Ed eccolo, quel periodo, chiuso di un colpo colle spranghe della morte. Il morbo ereditario preso ad osservare nella famiglia dei Rougon-Macquart, era quella nevrosi che esce dalle voglie sfrenate, dalle incontinenze carnali, dalle urgenti impazienze e dalle spietate fatiche. Ed ecco che quelle voglie, quelle incontinenze, quelle impazienze e quelle fatiche avevano attossicato non una famiglia, ma un popolo, del quale parevano aver disgregato la compagine ed annullata fin la coscienza dell'essere.

Confessò lo Zola a sè stesso il repentino impicciolire della prima impresa? O fu inconsapevolmente trascinato a sconfinarla? Certo è che da quel punto il vero protagonista del suo poema fu il popolo di Francia e che l'idea informatrice, di pseudo-scientifica che era da principio, divenne storica, con animazione di impeti lirici e di larghi compendi simbolici. Rimarrà inalterato il piano generale che è come l'ossatura dell'opera, rimarranno i personaggi già ideati, quali punti di richiamo sparsi tra la moltitudine, rimarrà la nevrosi quale uno fra i tanti aspetti del gran morbo sociale, ma altre innumerevoli infermità ne pulluleranno come schiuma da bollore di caldaia, ed una gente intera, dai campi, dai mercati, dalle officine, dai cunicoli delle miniere, dalle sfrenate locomitive, dalle banche, dalle taverne, dalle alcove, dalle stamberghe, dagli ospedali urlerà le sue paure, i suoi tripudi e le sue brutture con tal voce da coprire il gemito di una poca famiglia e da echeggiare fino agli estremi confini della terra.

Tale mutamento nella sostanza dell'opera si palesa fin dal secondo volume *La Curée* scritto per l'appunto sotto la percossa delle recenti sciagure. Mentre nella *Fortune des Rougon* la figura centenaria di Adelaide

Fouque campeggia quale generatrice della malattia destinata a diramarsi ne' suoi discendenti, ed il caso particolare ci è di continuo presente nella *Curée*, il titolo istesso ci solleva dal particolare al generale ed il precipuo personaggio, quella Renée che riempie tutto il romanzo della sua morbosa bellezza e dei suoi amori incestuosi, nulla appartiene ai Rougon-Macquart. Nè dei due personaggi che vi appartengono, Aristide e Massimo, l'Ippolito di quella Fedra, nessuno di noi rileva la tabe ereditaria, tanto essi ci appaiono quali spiriti di maleficio sociale, ideati a rappresentare le enormezze orgiache di un Basso Impero.

Provatevi a ripensare i principali romanzi della serie: *Le ventre de Paris*, *l'Assommoir*, *Nana*, *Pot-Bouille*. *Au bonheur des dames*, *Germinal*, *La Terre*, *La bête humaine l'Argent*. *La Débâcle*, e ditemi se nessuno di essi vi richiama alla mente il filo dell'influenza atavica, se da nessuno di essi vedete emergere i rampolli dell'inquinata famiglia. Che aggiunge all'orrore ed alla nausea dell'*Assommoir* l'essere Gervaise nata di padre beone? Tra i fumi delle taverne e nella penombra delle gelide od afose soffitte non intravvediamo noi forse mille altri piccoli esseri generati nella foia del vin guasto e dell'assenzio e predestinati alla miseria ed al delitto? Non è forse la moltitudine suicida la grande anima paurosa del romanzo? Chi mai può riconoscere in Etienne Lantier il protagonista del *Germinal?* E quando egli nelle tenebre della miniera inondata uccide il rivale, chi mai può imputare l'eccidio necessario « al veleno che dormiva ne' suoi muscoli, all'alcool lentamente accumulato nella sua razza »? Protagonista è la secolare miniera, che stremò di forze intere successive generazioni, che impingua gli scrigni degli azionisti

lontani ignari perfino del suo nome e del luogo ov'essa s'inabissa nella terra, che centuplicò nell'ozio il magro peculio di un primo Grégoire e ne alimenta di padre in figlio l'oziante beatitudine. Forse che l'ultimo romanzo della serie è quel *Docteur Pascal*, di tutti il più artificioso, che sta fuor d'opera, tardo e meccanico richiamo al concepimento giovanile? O non sentiamo noi tutti che la serie si chiude nella *Débâcle*, alla quale convergono come a fiumana devastatrice tutti i rivi fangosi gonfi della corruzione raccolta in ogni strato sociale?

A man mano che l'autore penetra nei fondi depravati e doloranti, ogni romanzo si fa più irto di fatti, tanto egli accanisce nel gittare in faccia ai suoi contemporanei tutta intera la realtà che essi hanno creato e volentieri rifuggono dal contemplare. Via la polita discrezione tanto cara alle menti delicate ed agli artisti impeccabili. Non è tempo di reticenze nè di omissioni compiacenti. L'impressione che egli vuole indurre nei lettori, non è già quella di un deliziamento estetico, o di un fuggevole vellicamento sentimentale. « Basta, basta, gli gridano i lettori, e gli urlano i critici, a che insistere? Lo sappiamo è l'eterna storia delle miserie e delle brutture umane ». No, non basta saperlo. Questa misera storia è eterna perchè la sua conoscenza è sommaria; le verità disgustose prese in blocco, si inghiottono e si digeriscono troppo facilmente. È troppo comoda cosa dire « è così », e voltarsi dall'altra a più riposanti spettacoli. Bisogna sparnazzare in questo tritume di sozzure, e farne vaporare tutti i fetori ed esalare tutti i veleni, fino al ribrezzo, fino alla nausea, finchè in luogo di sclamare: « così è », la coscienza ribellata comandi: « così non deve essere ».

Per tal modo lo Zola, soverchiando i mezzi consueti dell'arte, raggiunge un efficacia artistica così larga e poderosa che non ha altro riscontro moderno, se non in quello di Leone Tolstoi. E come al russo giovò l'appartenere ad un popolo ultimo venuto nel concerto intellettuale del mondo e, perchè nuovo all'arte, prossimo ancora alle ingenue fonti della vita, così giovarono allo Zola l'infanzia selvaggia e l'adolescenza e la giovinezza intristita, che lo chiusero in sè stesso e gli serbarono nell'anima i forti aromi della terra. Solo fra i grandi scrittori del suo tempo egli ritrova fino al limitare della vecchiaia, le pronte ingenue ire e le temerarie sincerità giovanili. *Facit indignatio versus.* Ma domato dal freno dell'arte il suo sdegno non inveisce nè sermoneggia. Obbiettivo quanto altri mai nel raccogliere e nell'ordinare i fatti e nel condurre via per la trama dei fatti i personaggi, assente in apparenza dai suoi romanzi, egli vi guida a' suoi fini senza prendervi per mano e senza additarvi la mèta. I suoi libri hanno un'occulta anima persuasiva. Poichè registrò a sazietà tutte le minuzie delle cose inerti e delle animate e vi immerse invano riluttanti nella realtà brutale, ecco levarsi di colpo da quella realtà una grande imagine ideale, che pure le appartiene, che la continua, che ne serba la sodezza e l'asprezza, ma che insieme la illumina e la commenta assorgendo ad immaterialità di simbolo.

Alle corse di Longchamp Nanà, la prostituta, empie il recinto del pesaggio della sua trionfale inverecondia. La prode bellezza le procacciò l'alto onore di battezzare col suo nome una polledra iscritta a correre il gran premio. Via per gli steccati e nei palchi, tra la febbre e le trappole del giuoco, tra i fumi dello *champagne*, sulla moltitudine ebbra di sè, dei colori, del

fasto e del sole, sta sospesa una mordente ansietà patriottica. Gli oracoli profetizzano il premio ad una scuderia inglese. — Ecco il segnale. La piccola schiera si sferra nella pista. Due cavalli francesi contendono all'inglese il trionfo. Un giro, due giri, lo eguagliano, lo sorpassano, riperdono terreno, l'inglese urge primo al traguardo imminente, ma di un attimo Nanà la polledra saetta tra le informi groppe serrate i colori di Francia e li porta vittoriosi alla mèta. E allora dal prato immenso, dai palchi, dalla loggia imperiale, dall'ultimo formicolìo remoto ed indistinto, scroscia in un urlo trionfale il nome di Nanà: di Nanà la polledra, di Nanà la prostituta, cui si tendono d'ogni parte vicina le coppe, gli sguardi, le voci e le bramosie, in un sacrilego miscuglio di vanità patria e di concupiscenza carnale.

Il poeta è rimasto fino all'estremo nella realtà accertabile e quotidiana, ma dal cozzo delle cose reali, come sprizza dai capi opposti dei fili conduttori la scintilla, è divampata un'immensa fiamma ideale che illumina e rivela i reconditi nessi delle azioni umane. Al soffio dell'arte, la realtà è salita d'un colpo d'ala fino al simbolo.

***

Quanto non fu deriso lo Zola per le sue famose inchieste! Ad ogni nuovo romanzo, erano nuove accuse di indagini frettolose, condotte alla grossa, con animo parziale, a sola cura di vellicare le malsane curiosità; e dove non mordeva l'accusa, suppliva il dileggio, pure di fargli increduli i lettori. Quando egli pubblicò

la *Débâcle*, fu uno scatenamento di ire feroci che lo segnavano all'abbominio della Francia, della quale, a sentirli, egli aveva con supina ignoranza vilipeso l'esercito ed insudiciata la bandiera.

È certo che, di tutti i suoi romanzi, la *Débâcle* era il più arduo a condurre con rigorosa osservanza del vero, perchè il più estraneo alle sue inclinazioni ed alle condizioni della sua vita, ed il più molteplice negli aspetti, e perchè la sua materia era per diffidenze e gelosie di casta la più difficile a penetrare. Eppure se mai nella sua opera egli conseguì la precisione storica, fu in quello per l'appunto. Udite la testimonianza che gli rendono i fratelli Margueritte, ai quali le glorie domestiche e gli assidui studi attribuirono in tale soggetto un'autorità incontestata:

« Noi pure, dopo lo Zola, abbiamo voluto percorrere il sentiero sanguinoso di quella guerra, seminato dei nostri morti. Noi pure dopo di lui smovemmo quella triste terra arrossata, e pellegrinammo ai campi di battaglia, che videro il crollo di un Impero ed il barcollare di una nazione. E interrogando storie, fatti, episodî, ricordi e testimoni potemmo accertare quanta scrupolosa verità, quale esatta e severa autorità di documento il romanziere calunniato abbia raccolto nel doloroso e probo libro della *Debâcle* ».

Una sola volta la ricerca del vero gli riuscì manchevole e fu nel libro di *Roma*. Ma qui non si palesa già la pochezza del suo lavoro indagatore ma bensì l'insufficienza di simili indagini quando le notizie positive accumulate per deliberato proposito non trovino nella mente che le accoglie e le registra quel largo corredo di notizie generali che sola può dare la lunga consuetudine delle cose e delle genti. Nè l'ingegno dello Zola, aperto

a tutti gli aspetti della vita odierna, conscio dei suoi macchinosi congegni e innamorato dei suoi travagli, poteva afferrare e penetrare la grande Roma, dove il passato non sorge soltanto maliconico spettro dalle rovine, ma regge istituti millenari, crea consuetudini, modifica le condizioni degli animi, governa il sentimento della bellezza, franca gli spiriti dalle effimere adorazioni, rivive nella concisa familiarità del linguaggio popolare.

Le cose non parlavano allo Zola se egli non conosceva gli uomini che vivono loro frammezzo. Io lo vidi a lungo, quando tornava da Roma e da Venezia che egli aveva visitato la prima volta e mi parve non ne avesse compresa intera la bellezza. E dico intera ad attenuazione riverente. Egli era sordo al passato e svogliato di penetrare la tenebra. La vita, la vita d'oggi, gli uomini d'oggi, poderosi, accaniti, malvagi, angosciosi, infermi, violenti, ecco la sua sostanza d'arte, ecco il solo mondo atto a movere il suo spirito a prodezze creatrici.

Nessuno, che io sappia, cercò mai di proposito se nell'arte o nell' indole dello Zola si riscontri qualche vena di influenza italiana discesagli dal padre. L'indagine sarebbe in special modo curiosa trattandosi di un uomo che attribuì tanta efficacia alla eredità fisiologica da farne argomento iniziale della sua maggior creazione. Il Bonghi, riprovandone certe sconcezze, accennava ,non so bene se a titolo di derivazione, ai novellieri italiani del 500. Ma non mi pare che i novellieri, i cronisti e gli autori comici francesi fossero meno salaci e meno sboccati dei nostrani, nè il Brantôme, nè il Rabelais, nè il Saint Simon, nè il La Fontaine hanno nulla da invidiare all'Aretino, al Bandello ed al cardinale Bibbiena.

Invece io mi domando se dal sangue paterno non dovesse lo Zola riconoscere una qualità che si riverbera bensì negli scritti e ne diventa carattere distintivo, ma che appartiene direttamente all'animo ed è un modo della coscienza. Voglio dire l'assenza di pregiudizi intorno a tutti i fatti, a tutti gli aspetti del vivere sociale. Per pregiudizio non intendo già un giudizio errato, ma semplicemente un giudizio preventivo fisso ed immutabile che inibisce ogni ulteriore disanima. Mi par certo che gli altri popoli ed il francese in special modo, assai più di noi amano crearsi delle verità intangibili nelle quali riposano e che difenderebbero a prezzo di vita. L'argomento di questa verità può variare a seconda degli individui: per gli uni sarà la credenza religiosa, per gli altri, la somma podestà politica, o la magistratura o l'esercito o il cavillo cavalleresco, o saranno uomini eminenti, o le convenienze mondane, ma un'arca santa e magari parecchie ce l'hanno tutti.

Ce ne abbiamo forse anche noi in Italia delle arche sante, ma la loro santità è piuttosto precaria tanto amiamo di smontarle per vedere come sono fatte e come l'abbiamo veduto, non c è rispetto umano che ci trattenga: la verità sbotta ad ogni costo.

Se sia bene o male non importa qui di cercare; il fatto è che di tutti i popoli noi siamo nella pratica il meno impastoiato da preconcetti e da riverenze convenzionali. Lo siamo oggi e lo fummo nei secoli fino da quando Roma erigeva altari al Dio ignoto e riconosceva il diritto di cittadinanza agli Dei d'ogni terra e d'ogni tempo. Ricordiamo che il nostro paese fu il solo andato immune dalle guerre di religione, quantunque da noi procedessero i primi moti per la libertà religiosa.

Che non introdusse scismi perchè nelle cose dell'anima ognuno qui fa il comodo suo senza che gli occorra di mettersi all'ombra di una dottrina. Ricordiamo le verità con sapore di forte agrume che Dante non si peritò di gettare in faccia a tutti i potentati del suo tempo. Ricordiamo che il libro più spregiudicato di quanti sono al mondo è il *Principe* di Nicolò Machiavelli e pensiamo infine che il nostro patriottismo è gagliardo amore di patria, ma non cecità patria e non ardore di soverchiare.

Scetticismo? Mancanza di convinzioni? No. Ma uno spirito critico penetrato nell'anima popolare, attraverso la maggiore continuità storica che i popoli moderni possono vantare; un vedere largo e libero che prepara pronto ed oculato accoglimento ai successivi aspetti del vero. Le verità invecchiando diventano errori, fa dire Enrico Ibsen al protagonista di una sua commedia A quel modo che gli antichi simboleggiavano il tempo coll'imagine di Saturno che divora i suoi figli, io vorrei suggerire ai moderni simbolisti di rappresentare il Vero coll'imagine di un figlio che si divora i suoi padri.

Ora lo Zola possedeva per l'appunto ed in grado eminente questo nostro spirito iconoclastico. Franco d'ogni riverenza convenzionale, era in lui una sete inestinguibile di verità, ed un bisogno prepotente di confessarla. La massima francese: *pas toute verité n'est bonne à dire*, non faceva per lui. La verità ad ogni costo: ecco la sua impresa. E non si resta di gridarla alto in ogni momento della vita. Dai primi saggi critici all'ultimo romanzo rimasto abbozzato sullo scrittoio è sempre lo stesso ardore indomito di verità.

Udite quel ch'egli scrisse, non ieri, non nel fervore

dell'ultima mischia, ma vent'anni or sono nella prefazione del volume: *Une campagne*.

« Oh, provare la continua ed irresistibile necessità di gridare alto quello che pensiamo e più quando siamo soli a pensarlo, a costo di avvelenarci la vita! Questa è la mia passione; ne sono tutto insanguinato, ma l'adoro e nulla vorrei senza di essa ».

E più sotto nello stesso libro: « Muoiano le convenienze, i riguardi, i sentimenti, cadano i nostri orgogli e le nostre glorie, purchè sia la verità ». Non squilla in queste parole tutta la diana risvegliatrice del *J'accuse?* Altri, altri molti ardono di verità; ma che un idolo si frapponga fra essi ed il vero, ed il loro ardore li rode dentro e si tace. Lo Zola non conosce idoli o quello solo cui si dà in continuo olocausto. Quando offerse la fama, la pace, la vita perchè giustizia fosse resa ad un ignoto di là dei mari, egli fu nel naturale esercizio delle sue facoltà animatrici. Non contendiamo alla Francia il vanto di quel grande spirito veritiero. Ma se da noi gli venne di francarsi da ogni riverenza inibitrice di verità, teniamocene come di assai munifico dono. È bello noverare eroi per la verità. È più bello che non occorrano eroismi ad asserire il vero.

COMMEMORAZIONE DI G. VERDI ALLA SCALA

Signori,

Che mai può dirvi la mia parola che già non sia nell'animo vostro? Eppure dopo tanta onda di suoni evocatori di memorie, è bisogno che sia profferito ad alta voce il nome vittorioso che sia oggi nel cuore e sulle labbra di quanti uomini al mondo hanno nozione di civiltà. È bisogno che sia scagliato in mezzo a voi come un segnale liberatore e raccoglitore perchè il plauso che vi erompe dall'animo non si disperda a parziali bellezze, ma comprenda tutta l'opera, tutta la vita e tutta la virtù del Maestro.

Fate plauso al nome di Giuseppe Verdi.

Che c'è in noi questi giorni? Quale benefico spirito aleggia sulle terre d'Italia e ne raccoglie tutte le genti ad insolita concordia di pensieri e di affetti? Sono tornati forse i giorni eroici, tanto prossimi a noi a computo d'anni e pur tanto lontani agli aspetti delle cose ed alle condizioni degli animi? Quale generosa voce ha parlato che soffocò le aspre voci dell'ira e dei rancori,

che fu intesa da tutti ed a cui tutti risposero? È la voce della morte? No, perchè frammezzo al dolore, c'invade come un senso di vivificante prodezza. È la voce della stirpe. Ci siamo riconosciuti in una grande imagine che la morte ha fatto sorgere ad un tempo nella mente di tutti noi. E tutti i lineamenti famigliari dei quali nel frequente contatto colle genti diverse, avevano smarrito la traccia, ci si rivelano d'un colpo, movendoci l'animo ad un intenerimento pieno di rimpianti e di speranze. Una subitanea coscienza della nostra integrità interviene a fissare gli ondeggianti giudizi ed a mostrarci le vie dell'avvenire. Una gran fiamma si è spenta, ma spegnendosi ci ha mostrato che essa ardeva di un fuoco uscito dalla comunione dell'anime nostre e del quale ognuno di noi serba vive nel profondo dell'essere ,le faville.

Quanta parte di noi era nel suo genio! Quanta parte di esso perdura a governare l'espressione ideale dei nostri sentimenti. Così rugge, così implora, così inneggia, piange ed impreca la passione della nostra gente. Da ciò la diffusa virtù del suo canto, sì che non v'ha oggi così minuscolo villaggio alpestre od isolano che non ne ripeta le melodie. Esse sono nell'anima del nostro popolo come cosa fioritavi di ingenita semenza.

Non suoni e non canti, egli prescrisse alle sue esequie. E la religione dei congiunti, credette di avere obbedito al sacro comando. C'erano, c'erano i suoni ed i canti e perchè non potevano salire e spandersi nella pura aria mattutina, echeggiavano con più intense e più durevoli vibrazioni nei cuori della moltitudine. Ed i giovani e le fanciulle componevano il ritmo del passo al ritmo delle sue ardenti supplicazioni d'amore ,ed i

padri e le madri ripetevano i suoi terribili accenti d'angoscia, ed ai vecchi risonavano in mente i cori, ove nei tempi fortunosi spirava incoercibile il soffio della patria e della libertà. E non era solo un richiamo di memorie, ma inconsapevole ognuno vestiva di quelle melodie la propria cura, come della veste più cònfacente, perchè gli affetti umani cantano musiche diverse a seconda dei diversi cicli delle vicende secolari e delle origini diverse.

Quale grande elezione essere chiamato a compendiare tanta somma di caratteri della nostra gente. Ed i più nobili e schietti. Ad applicarli nei modi della vita, a fissarli nei modi dell'idea. Nella vita, l'amore del semplice, lo sdegno delle convenzioni formali, la giudiziosa equanimità, la pietà secreta, ed una saggezza via via più rasserenata, quanta maggiore conoscenza acquista delle cose. Nell'arte, la chiarezza, la misura il colpir pronto nel segno, la passione divampante, l'accento asciutto e preciso, la penetrazione acuta, la rivelazione immediata, il senso del reale, l'abborrimento dell'astruso ed una larga potenza comunicativa. Il genio italiano ama la vita nelle sue carezze e ne' suoi tormenti e tutta l'opera del Maestro esprime una assidua attenzione alla vita ed ai movimenti umani. Quali impronte dovettero incidere nella sua mente i casi vissuti ed i casi veduti, se al comando dell'arte, essa gli porgeva imagini di così vivo colore ed accenti di così sicura giustezza!

Io lo pensavo nei giorni del sonno che lo spense. Il capo formidabile premeva sul guanciale come inerte metallo. Il volto non esprimeva dolore, ma una severità implacata contro l'insidiosa nemica. La vedeva egli attraverso le chiuse palpebre, cogli occhi che afferrano

l'invisibile? Solo il petto anelava faticoso come di un uomo che sale un erto monte. Le cose intorno nulla più potevano sopra i suoi sensi, troncata com'era in lui ogni comunicazione col mondo dove noi siamo. Ed io pensavo se non forse in quell'ampio cervello, deste dalla fulminea percossa, nel silenzio delle percezioni, si sfrenassero in folla dagli antri della memoria, padrone del campo, le innumerevoli imagini interiori accumulate nel corso dell'età novantenne. E se, quasi inebriate dalla febbrile caldezza del sangue, non s'avvolgessero in ridda scomposta via per i meandri della mente come pulviscolo in raggio. Sostanza di sensazioni e di pensiero, già da lui tradotta in vibrazioni sonore ed ondeggiante ora forse tra la forma assunta nell'arte ed i contorni della realtà. Larve di cose vissute turbinanti senz'ordine di età, fuggenti e ricorrenti e quasi agitando veli da lungi a richiamo. E pensavo la grande coscienza assopita, non più atta ad associare idee nè a riferirle a sè stessa, immobile spettatrice di tanta bufera imaginosa. Chi è quel giovine seduto all'organo di una chiesa rusticana, la notte di Natale, cercando accordi di pastorale dolcezza? Chi ride e cicaleggia laggiù nei giardini? L'amore ha venduto, impreca una voce lontana. S'apre l'aula sacra dove fu giurata la patria. Piange il Doge sul figlio. Non più musica alle scene. Passano e cantano ad una voce i crociati della fede ed i crociati della patria. Tragico padre tra frivole ciarle. Oh, quale accento non più udito di dolore esce dalle labbra della giovine donna moribonda. Teatri gemmati e fulgenti acclamano in barbare lingue all'Italia ed una pallida, alta fronte s'inchina ai clamanti. Chi è? Chi è che portò sì lungi glorioso il nome della sua terra? Tu fosti o gran Vecchio morente, che ora ti affanni con si duri aneliti alla salita.

Se fu veramente quell'ultimo sogno, in quell'ultimo sonno, se in quello scotimento di fantasmi, bagliori subitanei ricongiunsero i capi estremi dell'emozione ricevuta e dell'emozione espressa, disgiunti nel corso della vita cosciente dalla immensa serie disturbatrice degli atti intermedi, se ogni nota di dolore vocalizzata nell'arte, come raggio riflesso da specchio, che sa le vie percorse, andò a rintracciare la remota ferita reale onde ebbe origine, ed a farne gemere un'ultima goccia di sangue, fra quale degna tregenda non si spense quello spirito selvaggio, scatenatore di tempeste!

E sempre più l'ansia rompeva il petto stanco. Sei giorni e sei notti durò quell'ascesa. E come presso ai culmini il viatore ristà ad ogni istante perchè in lui vien meno la lena del respiro, così anch'egli il Maestro, come più s'appressava alla cima, sostava spesso in terribili riposi e si rimoveva a più terribili riprese. Ma come fu giunto, quanti da presso e da lontano s'erano affissati in lui, angosciosi del suo travaglio, si affissarono alla eccelsa vetta ove poggiava circonfuso di una gloria che la morte sola consente così pura ed universale. Di uomo mortale egli era salito a simbolo indistruttibile della prodezza, delle virtù e del genio della patria, così che inneggiando al suo nome, il mondo intero inneggiò alla canora e schietta vena dell'arte italiana.

Il grande Maestro è morto, ma ci apprese come l'arte si rinnovi perdurando nella sua integrità. Giunga a noi la voce dell'altre genti, ma pensiamo che se tacesse la nostra, una gran voce mancherebbe al concerto umano. E voi musicisti d'Italia raccogliete l'eredità dell'eroe sepolto. Arate, non nel suo solco, ma nella terra stessa ov'egli lo aperse. Lungo il dorso

dei monti, sui fiumi e sulle costiere di questa antica saturnia terra, aleggiano divine musiche che nessuna mano segnò ancora sulle carte. Raccogliete la sacra eredità. Più che dei plausi e dei pianti dati stasera al suo nome, egli gioirà dei plausi che saluteranno in questa sala ogni nuovo trionfo dell'arte italiana.

Ed ora, o Signori, sorgete come già ai giorni memorabili delle ultime sue vittorie, quando al Maestro che invano irrigidiva le fibre del volto, si tendevano tutte le braccia, e si avventavano violenti come oltraggi gli urli delle moltitudini. La grande ombra è fra noi. Gloria al nome di Giuseppe Verdi.

PER LA

SOLENNE CONSEGNA ALLA "DANTE ALIGHIERI,,

DELLA BANDIERA DELLE DAME MILANESI

Eccellenza, Signore e Signori.

La lingua e la bandiera sono i due più universali segni di riconoscimento e di raccoglimento fra le genti nate nello stesso paese. Non c'è mente così incolta che non riconosca i colori della patria bandiera, che dalla loro vista in terre straniere non sia indotta in subite rimembranze di luoghi, di persone, di casi, di affetti, che non ne abbia o intristita l'amarezza dell'esilio o rinfocolata la speranza del ritorno.

La lingua che apprendemmo inconsapevoli colle più elementari nozioni della vita, esercita sulle nostre facoltà affettive quella medesima azione di richiamo. Essa ha per noi un suono che le altre non hanno, una musica non solo rispondente alle interne armonie dell'essere nostro, ma che a noi sembra, meglio di ogni altra e con maggior precisione ed evidenza, esprimere l'anima stessa delle cose. Se l'udiamo fra genti straniere e dopo lun-

ga dimora fuori della patria essa par quasi aggiungere vita e freschezza alle cose che il vocabolo esprime, come se, uscite di spessa e distesa caligine, esse ci riapparissero nitide ed evidenti nel pieno sole. E quasi moltiplicato di vita, ogni vocabolo sveglia in noi l'eco di altri vocaboli affini, così che sorgon di scatto nella nostra mente mille imagini associate che rischiarano per subiti bagliori ed avvivano fatti, luoghi, persone giaciute gran tempo mute ed immobili nei ripostigli della memoria.

LA BANDIERA.

Oggi, o signori, noi siamo qui raccolti per consacrare in comunione di affetti e di speranze la bandiera offerta dalle signore milanesi alla Società che nel nome del nostro massimo poeta assume di diffondere e tutelare la lingua italiana all'estero.

Questa bandiera avrà poche occasioni di sventolare all'aperto. L'azione della nostra Società è e deve essere di perseverante s'anco lenta propaganda e di pacifica ma ferma custodia del nostro patrimonio linguistico. La bandiera che oggi la prima volta salutiamo, più che segno di richiamo ai lontani, sarà a noi di ammonimento nelle nostre discussioni sollevandoci alle pure idee che ci affratellano tutti. Non compendia essa tutti i modi, tutte le attività della patria, quali siano le nostre divergenze di pensamenti, d' interessi, [illegible] aspirazioni, e di condotta? In questa Italia per tanti secoli disgregata dalle dissidie provinciali e partigiane, non è inopportuno che a radunanze di cittadini intese al pubblico bene, intervenga un simbolo unificatore che dalle discrepan-

ze dei metodi ci sollevi a quelle semplici verità primordiali che ci raccolgono tutti a spontaneo consenso.

I suoi colori ci richiameranno alla mente l'infinito numero di altre consimili bandiere che garriscono coi venti della Pampa o coi cicloni che l'Alasca manda dell'America settentrionale, o pendono cenciose nei più luridi crocicchi di New York, di Chicago e della Nuova Orleans. Ed altre ne richiameranno, che mai non videro il sole e lo attendono con fede ostinata riposte senz'asta, con vigilante e tremebonda cautela insieme coi più gelosi tesori famigliari. Essa ci condurrà, col pensiero, alle insegne di San Marco e di San Giorgio che sventolarono su tutti i lidi mediterranei e vi recarono, dopo tanti secoli oscuri, il primo albore della nuova civiltà e la ricchezza dei traffici restaurati, onde la giovane lingua d'Italia si mescolò alle parlate barbare e le soverchiò ed in più luoghi ne cancellò ogni traccia e solo colle latine fu in fraterna relazione di ricambî ma con durevole predominio, così che nei porti di Provenza, di Linguadoca e d'Aragona non fu un tempo chi non l'intendesse, e ancora il parlare marinaresco ne serba copiose tracce.

Gioverà a tutti noi essere indotti da quell'ordine di pensieri ed in quelle memorie. Non per invidia di non rinnovabili grandezze, ma per coscienza del posto che ci spetta nella vita del mondo, per custodia di ragioni etniche e storiche, perchè se le nostre sciagure e le nostre colpe ci hanno sottratto la predominazione nel Mediterraneo, le ragioni geografiche ci hanno commesso, meglio che a nessun'altra delle genti litoranee, di comunicare con tutte quante, ed esse con noi, perchè siamo sulla via di tutte le grandi navigazioni che ne solcano le acque, perchè nessun'altra delle nazioni

circostanti v'immerge tanta distesa di coste, vi specchia tanta catena di monti, lo alimenta con sì copiose bocche di fiumi. E perchè ancora, non ostante la lunga schiavitù e le antiche e recenti sventure ed a ragione di queste in parte, noi siamo dei popoli d'Europa, anzi del mondo, il più atto a dissodare le terre non mai prima coltivate, ad aprire strade. a valicare ed a trapassare le montagne.

GLI EMIGRANTI.

Non lo affermo a titolo d'orgoglio, perchè l'orgoglio nazionale vorrebbe che tanto beneficio recato dalle braccia italiane alla coltura ed ai commerci del mondo fosse, in alcuna sia pur modica misura, riconosciuto da quelli cui più direttamente profitta, e non è — ma perchè almeno ce ne facciamo consapevoli noi stessi e vediamo di sorreggere con ogni nostra forza l'opera faticosa dei nostri connazionali. Perchè se interrogate i grandi imprenditori stranieri di quelle opere che le braccia italiane compiscono, essi vi diranno che la preferenza data all'elemento italiano, non è dovuta solamente alle più modeste pretese di salario, ma alla maggiore svegliatezza mentale, a quella prontezza muscolare che in altro ordine di applicazioni si chiama grazia, alla sobrietà dei bisogni e delle abitudini. Noi siamo dei grandi popoli di Europa, quello che possiede meno colonie ed il più mal destro forse a governarle, e certo a profittarne; ma il giorno che si scriverà una storia austera della civiltà, voglio dire una storia a computo dei benefizi ad essa recati, meglio che dei benefizi ricavatine, io mi domando se i coloni italiani pri

mi dissodatori delle regioni incolte: *No man's land,* nel centro delle due Americhe non risulteranno aver recato alla conoscenza, alla ricchezza, alla fruizione della terra un maggior contributo di quello che apportarono i Clive, gli Hasting ed i loro seguaci fondatori e rassodatori dell'impero britannico nelle Indie orientali.

Sarebbe stata una grande ventura vostra, o signori, se ad inaugurare questa bandiera fosse venuto di Firenze il senatore Pasquale Villari che fu per tanti anni solerte ed autorevole presidente della Dante Alighieri che ne espresse in una serie di nobilissimi discorsi gli intendimenti e le fortune. Nessuno più degno di lui di tenere a battesimo questo nuovo vessillo della Società, nessuno più illuminato ed eloquente espositore dei progressi compiuti ed indicatore di quelli da compiere. A chi legga la serie dei suoi discorsi raccolti non è molto in volume, sarà agevole avvertire la vigorosa e continua ascensione della nostra Società. Certo delle consimili europee, l'austriaca, la tedesca, la francese e la slava, la nostra, cui spetta il maggior compito oltre l'Oceano ed il più arduo nella conca mediterranea, contro cui convergono le avversioni congiurate di tutte le altre, la nostra è la meno fornita di mezzi pecuniari, e le meno sorretta dagli aiuti governativi. Chi volesse estrarre dai discorsi del Villari, pur tanto bollenti di rattenuto e pensieroso amor patrio, l'enumerazione dei bisogni cui provvedere, ne avrebbe l'animo dubitoso e scoraggito, ma chi ponga mente ai molti ed ardui risultati conseguiti, e con quali mezzi e fra quali palesi ed occulte difficoltà, chi enumeri gli aiuti indiretti che una condotta cautilosa e sicura seppe rivolgere al comun bene, e, nei luoghi dove più urge il provvedimento tutelare, consideri le latenti e permanenti pre-

parazioni a profittarne, si persuaderà facilmente che noi abbiamo in favor nostro una forza di resistenza secolare, una ardente tenacia di possesso che devono pur contare tra le più efficaci attività del nostro bilancio.

LA LINGUA PATRIA.

S'io parlassi a convegno della sola Società Dante Alighieri, non spenderei parole a specificarne l'azione ad affermarne le pacifiche vittorie e gli intendimenti ben noti a quanti le appartengono. Ma noi siamo qui ospiti, in certo qual modo, di una Società assai più numerosa e fiorente della nostra ed altrettanto gelosa di quel patrimonio ideale di bellezza e di nobiltà storica, che noi ci studiamo di tutelare. Il Touring italiano quale ente collettivo è bensì inscritto in qualità di socio perpetuo alla Dante Allighieri, ed inscritti vi sono pure moltissimi dei suoi soci e fra i più autorevoli. Ma non tutti e non la massima parte. A questa gioverà riassumere in brevi parole l'opera nostra nelle sue applicazioni principalissime e nei maggiori centri di applicazione, voglio dire le due Americhe, il Mediterraneo compresovi il suo profondo golfo Adriatico, e nella breve plaga alpina che versa le sue acque nel mare di Venezia.

Nell'America meridionale la lingua italiana ebbe per quasi tutto il secolo XIX una larghissima espansione: ma oggi da indubbi segni si può temere che pur crescendo il numero degli emigranti, vadano in parte affievolendosi le resistenze linguistiche. E ciò non avviene già per intraprendenza di nemici, ma per inerte e disperato abbandono che ne fanno molti emigranti. A dire il vero, non la lingua italiana essi abbandonavano, ma

qualche rozza parlata dialettale circoscritta qui in poco spazio di terre ed ignota laggiù al maggior numero dei loro connazionali. Come si persuadono che il loro domestico linguaggio non è in quei paesi un sufficiente mezzo di comunicazione, inaspriti oramai, per miserie sofferte e per velenosi commenti che ne intesero, contro la madre patria mala nutrice dei suoi figli, deliberati di non riporvi mai più il piede, essi adottano o meglio ricevono senza resistenza un idioma ibrido che a poco a poco li avvicinerà alla lingua dominante. Lento lavoro che in capo a due generazioni e data l'affinità fra la parlata italiana e la spagnola, volterà in scorretto spagnuolo il loro italiano spurio.

E di questo fatto lamentevole, la maggior colpa spetta a noi, non a noi della Dante Allighieri, ma a noi tutti quanti siamo cittadini d'Italia, che a tacere d'altro, facciamo bensì le leggi, ma non vi poniamo mano. Perchè quall'abbandono della lingua patria avviene in special modo di quelli che non l'appresero mai quantunque fino dall'infanzia già si facesse loro obbligo d'impararla. Finora il danno di tali abbandoni linguistici è scarso, ma pur converrebbe mettervi riparo e tenere a mente che il paro si h ada mettere qui e non oltre l'Atlantico.

Da questo tarlo in fuori, chi osservi le città dove risiede l'emigrazione, non dico la colta soltanto, ma quella che può speditamente comunicare a parole con i connazionali di ogni provincia d'Italia, vi ritroverà una così ferma virtù di resistenza linguistica da meravigliare. E avvertirvi di subito come la vita patria vi si rifletta quasi magnificata da un indice ingrossatore. È certo che nell'America meridionale specie nelle città litoranee ed in quelle a non oltre due giornate dall'O-

ceano, l'azione della Dante Allighieri consegue una pienezza di effetti che dovrebbe essere a tutti noi di grandissimo incitamento.

NELLE AMERICHE.

Ogni minimo aiuto alla nazionalità linguistica, colpisce nel segno e spesso lo soverchia con beneficio. Anche nell'interno essa adopera, ma con effetti più tardi. Le giovano la volonterosa cooperazione dei nostri connazionali non intralciata punto da sospetti governativi. E giova oltre ogni credere che sia azione iniziata in Italia, non sospetta di reconditi fini, e di inframmettenze locali.

Perchè quanto più ci allontaniamo dalla patria, tanto più cresce bensì nell'animo nostro l'affetto che le portiamo, ma insieme e nella stessa misura si ravvivano e s'armano alla guerra così le buone come le malvage qualità della razza.

Chi visitando l'America, anzi le due Americhe, non ha avvertito e lamentato in cuor suo il numero strabocchevole di Società italiane, fondate a scopo di beneficenza, di passatempo, di mutui puntelli, di parate o che altro si voglia? Quando ci si trova in quattro, dice un vecchio proverbio francese, si giuoca alle carte; in America non appena gli italiani si trovano in quattro, essi fondano una società a sfoggio di titoli e di vessilli Per lo più sono titoli militareschi, i quali consentono, anzi suggeriscono la divisa e le parate. Sono Lancieri di Firenze, Usseri di Messina, Carabinieri livornesi, Cacciatori del Sila e via dicendo, tutti dal più al meno camuffati a foggie od a colori dell'esercito italiano o dei

volontari garibaldini, tutti colonnelli, e tutti copiosamente fregiati di croci e medaglie. Fin qui poco danno e bisogna pur dire che a gara di parate carnevalesche, ancora la palma spetta agli americani, fra i quali ho veduto coi miei occhi certe bande musicali in schietta divisa di marescialli di Francia.

Il guaio è che le divise guerriere dispongono l'animo alla guerra. Le bande che ho detto s'appagano a guerreggiare colla partitura e colle orecchie dei passanti europei, ma delle società italiane avviene che si accendono fra di esse vere guerre scambievoli che ogni giorno più ingrossano ed inveleniscono. Quanto non si adoperarono per lunghi anni i giornali e gli italiani giudiziosi di quelle città, perchè si componessero le liti e l'intera colonia fosse raccolta da una sola società meno impennacchiata e più gelosa tutrice del buon nome e degli interessi comuni!

Ora quanto non potè lo zelo di tanti benefici ed operosi cittadini, fu compiuto nel nome della Società Dante Alighieri in molte delle città americane dove ne fu costituito un comitato. Bastò che la chiamata venisse d'Italia e nel nome della madre patria, perchè tosto si quetassero le ire e le rampogne e le sminuzzate società dispettose, si raccogliessero in una sola pacifica ed operante nel bene comune della emigrazione italiana.

NEL TRENTINO.

Dell'azione sociale intorno al Mediterraneo troppo più ci sarebbe a dire che l'occasione non comporti, e che non convenga alla letizia di questo convegno ed al battesimo della nuova bandiera. Bensì converrà gettare un

rapido sguardo su quanto segue sull'altra sponda adriatica e nelle valli e sui monti del Trentino. Io stimo che in ogni adunanza della nostra Società ci se ne debba sia pure con brevi accenni, intrattenere. E ciò per due principali ragioni: 1. Perchè la cosa ci interessa più da vicino date le quotidiane relazioni di parentado e di commerci. 2. Perchè il tacerne potrebbe ingenerare sospetti e diffidenze che noi sappiamo di non meritare. La Dante Alighieri non fu mai, non è, nè vuole, nè sarà mai per essere una Società politica. Essa considera quali genti sorelle le genti di lingua italiana sparse oltre i confini del Regno e si industria non di concerto, ma per comune intento con esse, e con aperta azione, di serbar loro intatta quella lingua che esse adoperarono da secoli, non solamente a manifestazioni letterarie, ma ad ogni espressione di vita pubblica, a intimità domestiche, a disbrigo di faccende. Certo ivi la Dante Allighieri è in diretto antagonismo con le società affini dell'Austria, della Germania e colla slava, ma bisogna osservare che mentre la nostra azione vi è tutta difensiva, la loro ha nei nostri rispetti linguistici un carattere di persistente aggressione. Che se noi raffrontassimo i lauti bilanci che ognuna di quelle società può vantare all'esile nostro e se non stesse in favor nostro la profonda resistenza secolare, dovrebbero d'un colpo caderci l'anima e le forze.

Ma racconta il Villari nell'ultimo suo discorso di un paesello nel Trentino durato del tutto italiano quantunque fasciato d'ogni intorno di villaggi tedeschi. Arriva la Società per la diffusione della lingua tedesca e si offre di sopperire, bontà sua, a tutte le spese dell'istruzione e liberandone del tutto il bilancio comunale. Il paese è povero in canne e non gli par vero di allegge-

rirsi le imposte. Ed ecco tosto lo Schulverein austriaco aprire una scuola ed un asilo. Di ragione la maestra è tedesca e le è per giunta inibito di profferire nemmeno una parola italiana. (Italienisch ganz Verboten). La poveretta s'ingegna del suo meglio e fa assegnamento sulla cooperazione di cinque o sei scolari schietti tedeschi che frequentano ancor essi le sue lezioni. In capo ad un anno i cinque o sei piccoli tedeschi hanno imparato a parlare italiano e nessuno degli italiani ha imparato pure una parola di tedesco.

E qui si noti che la propaganda per la lingua tedesca non è opera del solo Schulverein di Vienna, ma anche vi concorre quello di Berlino il quale stanzia senza farne mistero nel suo bilancio, la somma destinata alla germanizzazione del Trentino. Ed il senatore Villari commenta: Se la Dante Alighieri vuole aprire una scuola italiana in mezzo a popolazioni italiane, questo è proibito. Aiutare gli italiani a studiare la propria lingua è una colpa, aiutare i tedeschi a germanizzare gli italiani è un diritto ed un dovere.

Per buona sorte nei paesi dove una lingua è risonata da secoli, essa ha nell'animo di chi l'apprese dalle labbra materne e la parlò fanciullo e giovinetto così profonde radici che lo estirparla è impresa di grande e lenta mole. Sui bastimenti del Lloyd e sulle navi della marina austriaca furono da più anni introdotti i comandi in lingua tedesca, e fino a che il mare è liscio e tacciono i venti essa vi risuona obbedita. Ma che dalle gole triestine irrompa la Bora e subito l'antico profondo italiano, che ne conosce da secoli la violenza ed i ripari, ripiglia l'impero e rinnova gli asciutti comandi che già guidarono le galere veneziane alla conquista dell'Oriente.

Serbare in vita questa gloriosa lingua della stirpe ecco il còmpito della Dante Alighieri. E non il suo solamente, ma di tutti quelli cui fu trasmessa per naturale discendenza. Questa libera diffusione dell'incoercibile elemento linguistico nulla contrasta e nulla invidia alle ragioni della politica. E voi giovani volonterosi, poichè le nuove conquiste meccaniche hanno ridato al viaggiatore la vista e la conoscenza delle terre distese, e gli concedono a volontà le coste riparatrici e la libera contemplazione delle bellezze naturali, se mai riposando e mirando v'imbatterete in vecchie madri che piangono i figli esulati oltre gli Oceani coll'amaro proposito di insediarvisi durevolmente, raccoglietevi nella coscienza dei doveri patri e formate il gagliardo proposito di far sì che la terra nativa sia per essere a quei derelitti più provvida ,più giusta, più soccorrevole che non le nuove terre remote. E se l'antico sentimento della italianità vi induca a percorrere l'opposto lido del mare d'Adria, mirandovi gli archi e gli anfiteatri che già vi eresse Roma, e le chiese e le torri e i palazzi e le colonne che vi seminò con materna cura Venezia, raccoglietevi nel sentimento della stirpe e formate il gagliardo proposito, non di riconquiste belligere o di qual siano altre reintegrazioni territoriali, ma di pacifica, vigilante vivificatrice custodia di quel patrimonio linguistico in cui risiede l'anima incoercibile della razza e che non si chiude da cerchio di confini.

Ed ora esci la prima volta al sole, o nuova bandiera, esci al saluto delle numerose consorelle che ti accoglieranno festanti e s'inchineranno quale simbolo della sacra, fiera e dolce lingua di Dante. A vedervi così raccolte in un fascio esprimenti insieme le energie giovanili avide di percorrere la terra, ed il verbo patrio

quale suona nelle aule scolastiche, nei comizî, nei campi, nelle assemblee legislative, nell'esercito, nelle officine, chissà che l'animo nostro non si risollevi ad uno di quei salutari movimenti di fede e d'orgoglio tanto rari alle nostre generazioni. Fateci balenare insieme la visione delle glorie italiche nelle pacifiche conquiste della terra. Ricordateci che fra le tenebre del Medio Evo un italiano di Venezia percorse primo le terre della Mongolia, della Cina e del Giappone e le narrò all'Europa incredula che dovè più tardi ravvedersi alla sua fede. Ricordateci che l'evo moderno, data presso tutti i popoli colti dall'impresa di un italiano di Genova e che se il grido delle ciurme pur mo' sbarcate sui nuovi lidi senza nome suonava nella lingua spagnuola certo il sentimento di grazie che il grande ammiraglio levò, solo, nel cospetto di Dio, fu nella parlata italica che gli ricordava la madre, i lunghi sogni e le a lungo deluse speranze. E ricordateci ancora che negli ultimi anni, la bandiera e la lingua d'Italia sventolarono e suonarono a latitudini non mai prima raggiunte nella notte polare. E possano quei gloriosi ricordi ritemprarci l'animo e le forze.